BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA
ANNO XXI - NUMERO 12 DICEMBRE 1960

Sommario

NUMERO SPECIALE DEDICATO AI XXV ANNI DEL C.S.C.

Sono allegati gli Indici dell'annata

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

Bianco e Nero

Rassegna mensile di studi cinematografici

Anno XXI - n. 12
dicembre 1960

Direttore

Floris L. Ammannati, presidente del Centro Sperimentale di Cinematografia

Condirettore responsabile

Leonardo Fioravanti, direttore del Centro Sperimentale di Cinematografia

Redazione

A cura dell'Ufficio Studi del C.S.C.

Direzione e Redazione

Roma, via Tuscolana 1524, tel. 70.50.70-72-73 e 22.54.75

Amministrazione

Edizioni dell'Ateneo, Roma, via Caio Mario 13, tel. 353.138 - c/c postale n. 1/18989

Abbonamenti

Annuo: Italia lire 3.600, estero lire 5.800; semestrale: Italia lire 1.800. Un numero costa lire 350; arretrato: il doppio. I manoscritti non si restituiscono. Si collabora a « Bianco e Nero » solo su invito della Direzione. Autorizzazione numero 5752 del giorno 24 giugno 1960 presso il Tribunale di Roma - Tipografia « La Nuova Grafica », Roma, tel. 319.441.

I venticinque anni del Centro Sperimentale

La cronaca della cerimonia

I primi venticinque anni di vita del Centro Sperimentale di Cinematografia sono stati celebrati solennemente lunedì 22 novembre 1960 nell'Aula Magna dell'Istituto, alla presenza del Ministro Folchi, del Direttore Generale dello Spettacolo, avv. Nicola De Pirro, di Italo Gemini, presidente dell'AGIS, di Eithel Monaco, Presidente dell'ANICA, di registi, insegnanti, allievi ed ex-allievi, nonché di numerosi delegati delle scuole straniere, appositamente intervenuti alla cerimonia, e di John Maddison, Presidente del Consiglio Internazionale del Cinema e Televisione (UNESCO).

Il discorso celebrativo è stato tenuto dal Presidente del Centro, Floris Luigi Ammannati, che ha tracciato una rapida storia dell'istituto, da quando ebbe una sede provvisoria, nel 1935, a via Foligno, al passaggio alla attuale sede, dalla approvazione della legge istitutiva alla approvazione dello statuto e del regolamento organico del personale.

Una Scuola di Recitazione già aveva preso a funzionare nel 1935 per iniziativa di Alessandro Blasetti presso l'Accademia di Santa Cecilia. Poi fu Luigi Chiarini a fondare e dirigere l'attuale scuola del cinema, alla cui direzione si successero anche Francesco Pasinetti e Umberto Barbaro.

Ammannati ha ricordato i compiti attribuiti al Centro Sperimentale dalla legge istitutiva, che si possono così riassumere: preparazione professionale e diffusione della cultura cinematografica nel Paese. Ha illustrato i vari aspetti dell'attività del Centro per raggiungere questi due scopi, sia attraverso i corsi interni che nelle manifestazioni esterne, nella collaborazione coi circoli del cinema, nella collana di studi del Centro, nella pubblicazione della rivista « Bianco e Nero », che ha creato una vera e propria scuola critica, alla quale si sono formati molti fra i migliori critici italiani.

Floris Ammannati ha ricordato i numerosi registi, attori, tecnici, preparati dal Centro, le iniziative prese in campo nazionale e internazionale, ed ha anche illustrato brevemente la nuova realizzazione dell'istituto, cioè lo studio televisivo, che successivamente è stato inaugurato dal Ministro Folchi e benedetto da S. E. Mons. Ettore Cunial.

Ha ricordato l'incremento dato dal Centro alla Cineteca che dalle poche centinaia di film dell'anteguerra, peraltro perduti quasi completamente durante l'occupazione, è giunta oggi a circa quattromila:

THE
UNIVERSITY FILM PRODUCER'S
ASSOCIATION
U. S. A.

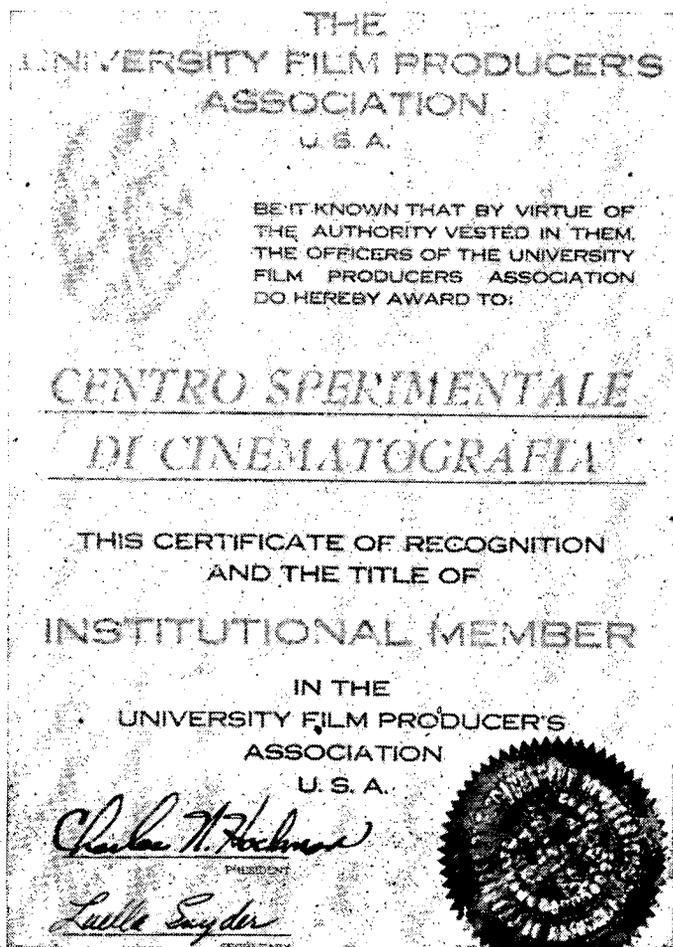
BE IT KNOWN THAT BY VIRTUE OF THE AUTHORITY VESTED IN THEM, THE OFFICERS OF THE UNIVERSITY FILM PRODUCERS ASSOCIATION DO HEREBY AWARD TO:

CENTRO SPERIMENTALE
DI CINEMATOGRAFIA

THIS CERTIFICATE OF RECOGNITION
AND THE TITLE OF

INSTITUTIONAL MEMBER

IN THE
UNIVERSITY FILM PRODUCER'S
ASSOCIATION
U. S. A.

PRESIDENT

(sopra) *L'attestato di ammissione del C.S.C. a membro istituzionale dell'autorevole « University Film Producer's Association » degli Stati Uniti d'America.* - (nella pagina precedente) *La medaglia commemorativa del 25º donata alle autorità e ai benemeriti del C.S.C.*

e alla biblioteca, che raccoglie ormai pressocché quattromila volumi specializzati.

Il Presidente del Centro ha anche esposto le prospettive che si aprono al Centro per l'avvenire: dilatazione dei compiti anche nel settore della TV; opera di maggiore penetrazione della cultura cinematográfica, come elemento formativo, anche al di fuori del Centro; maggiore impulso alle iniziative che valgano a divulgare il Centro, come organo promotore e come punto di incontro sia sul piano nazionale che internazionale.

Significativa, a questo proposito, è la presenza alla cerimonia dei rappresentanti stranieri, e cioè di Rémy Tessonneau dell'IDHEC, di Groscev e Gerassimov della Scuola di Mosca, di Toeplitz, direttore della scuola di Lodz, di Saenz de Heredia di Madrid, di Stavrakos di Atene, di Raspor di Belgrado, di Pearson e Cooper come rappresentanti della University Producer's Association d'America; tutti dirigenti o rappresentanti di istituti raccolti nel Centro Internazionale di Collegamento delle Scuole di Cinema e Televisione. Groscev e Pearson hanno tenuto a offrire ai dirigenti del Centro, in questa particolare occasione, messaggi e attestati delle loro scuole di origine.

Dopo il discorso di Ammannati, che ha anche voluto rivolgere un particolare ringraziamento a S. E. il Ministro Folchi per quanto il Ministero del Turismo e dello Spettacolo fa per il Centro Sperimen-

У В А Ж А Е М Ы Е ПРЕЗИДЕНТ АММАНАТИ
ДИРЕКТОР ФИОРАВАНТИ
ПРОФЕССОРА И СТУДЕНТЫ!

Коллектив профессоров, студентов и сотрудников Всесоюзного государственного института кинематографии СССР горячо приветствуют и поздравляют Вас в день славного двадцатипятилетия Экспериментального киноцентра.

За прошедшие годы своей плодотворной деятельности Экспериментальный киноцентр воспитал целую плеяду художников, создавших правдивые, народные, реалистические кинофильмы, выражающие демократические идеи. Эти кинопроизведения нашли горячий отклик в сознании миллионов зрителей.

Киноискусство, в котором проявляется человечность и гуманность, оказывает благородное влияние на умы и сердца людей и как никакое другое искусство помогает народам разных стран ближе познать друг друга и придти к взаимопониманию в их борьбе за справедливость и прочный мир на земле.

Примите же, дорогие друзья, наши искренние пожелания дальнейших творческих успехов в Вашем благородном труде по воспитанию новых молодых прогрессивных кинематографистов.

По поручению коллектива подписали:

ДИРЕКТОР ВГИК, доцент, кандидат искусствоведения: (А.Грошев)

ПРОФЕССОР ВГИК, руководитель кафедры актерского мастерства, народный артист СССР – (С.Герасимов)

Il messaggio, la cui traduzione pubblichiamo nel corpo della rivista, inviato al C.S.C. da Groscev e Gherassimov a nome della Scuola di Mosca.

tale, sotto la cui vigilanza lo istituto è posto, hanno preso la parola, con messaggi di augurio, Maddison a nome del C.I.C.T., Tessonneau, Toeplitz, Groscev, Saenz de Heredia, Pearson.

Ha fatto seguito una allocuzione di Leonardo Fioravanti, direttore del Centro, che si è soffermato sulle iniziative più recenti del C.S.C., dando interessanti dati sulla popolazione scolastica, che è composta anche di studenti stranieri, appartenenti a ventidue Paesi.

Ha preso quindi la parola il Ministro Folchi, che si è particolarmente felicitato delle attività dell'istituto, compiacendosi del prestigio che esso gode in molti Paesi. Il Ministro ha proceduto anche alla consegna di medaglie ricordo e di diplomi di benemerenza ad Alessandro Blasetti, Luigi Chiarini, Nicola De Pirro, Eithel Monaco, all'architetto Antonio Valente, all'avv. Emilio Villa. Ammannati, a sua volta, ha consegnato una medaglia ricordo all'on. Folchi.

Successivamente gli ospiti sono passati a visitare i nuovi impianti televisivi. Erano presenti anche l'avv. Scicluna, Ispettore Generale allo Spettacolo, i registi Sala, Petrucci, Trieste, il consigliere delegato di Unitalia Bozzini, il Direttore della Mostra di Venezia, Lonero, il Direttore dell'Istituto Luce Lancia, il dott. Fioretti direttore di Unitalia Film, Mons. Angelicchio del Centro Cattolico Cinematografico, il dr. Pugliese della RAI-TV, il dr. Galluppi in rappresentanza del Ministero Affari Esteri e numerose altre personalità.

Nel pomeriggio, al cinema Capranichetta, è stata inaugurata la mostra di Bozzetti di Scenografia e Costume degli allievi del Centro Sperimentale, e numerosi invitati hanno assistito alla proiezione di cortometraggi e saggi realizzati dagli allievi del Centro.

Altri gruppi di saggi sono stati proiettati nelle giornate di martedì e mercoledì, vivamente applauditi da un numeroso pubblico di cineasti, critici e invitati, i quali hanno apprezzato non soltanto la perizia dei giovani registi e dei loro collaboratori, attori e tecnici, ma anche la varietà e libertà con cui sono stati affrontati i temi trattati.

m. v.

Significato di una celebrazione

di ALBERTO FOLCHI
Ministro del Turismo e dello Spettacolo

Eccellenze, signor Presidente, signore e signori. E' con sentimento di schietta fierezza che io reco il saluto del Governo e il mio personale a questa alta e significativa cerimonia. La esauriente e documentata relazione dell'amico Presidente Ammannati ha consentito al pubblico qui convenuto di sottolineare con applausi e con consensi i passi salienti della storia del Centro e di ricordare con onore i nomi di coloro che si sono avvicendati nella responsabilità direttiva del Centro stesso. Permettete che io completi questa elencazione volendo associare ai dirigenti di ieri i dirigenti di oggi e particolarmente il Presidente Ammannati e il Direttore Fioravanti per quanto hanno fatto e fanno per l'avvenire del Centro. Ad essi va l'apprezzamento del Governo ed in particolare quello del mio Ministero il quale in questo nostro mondo cinematografico inquieto deve pure tra le molte ombre trovare conforto nelle numerose luci che ci vengono da attività perseguite con autentico intelletto d'amore. Consentitemi anche, signore e signori, di sottolineare il particolare rilievo che la cerimonia odierna e la ricorrenza odierna assumono in quanto evidentemente questo quarto di secolo di vita del Centro reca impresso il suggello inconfondibile di un processo ansioso di cui mi piace rilevare il significato e il valore. Agli inizi, nel lontano 1935, in sostanza il Centro segnò il superamento di quella che avremmo potuto definire la fase dell'improvvisazione e del dilettantismo. Un'improvvisazione e un dilettantismo, desidero subito aggiungere, che vedo spesso nobilitati dalla vena inesauribile della genialità del nostro popolo. Ma fu allora, in sostanza, che ci si avviò per una nuova strada, allorché si volle imporre il rigore di una ricerca, di un metodo, di uno studio che dovevano essere i necessari presupposti della fase ulteriore, che dovevano assicurare le più autentiche e valide fortune del cinemato-

grafo italiano e per quanto mi è stato qui dato di ascoltare non soltanto italiano. In sostanza il Centro ha cercato, se ben ho compreso, di raccogliere ad unità e di elevare a sintesi i due aspetti fondamentali di ogni umana vicenda: la teoria e la pratica. Perché, evidentemente, a poco avrebbe potuto giovare un'arida e astratta teoria ove non avesse trovato la convalida necessaria nella pratica, ma ugualmente la pratica avrebbe conosciuto un procedere disordinato almeno ove non avesse trovato la illuminante e responsabile coscienza di una teoria scientifica.

Credo che con la mia ben scarsa autorità questo debba essere un aspetto meritevole oggi di specialissima considerazione, e che il Centro abbia egregiamente adempiuto a questa sua difficile funzione e che pertanto meriti nella persona dei suoi dirigenti attuali le consolanti e attese parole del costante favore e del sicuro apprezzamento delle autorità di Governo mi pare provato tal fatto storicamente inoppugnabile delle molte, vive, ammirate figure che nei diversi settori son venute profilandosi nel grande mondo del cinematografo, proprio perché in qualche modo uscite da quelli che erano stati gli studi severi del Centro stesso. Il Centro è andato oltre perché, a guardar bene la rivista « Bianco e Nero », ha rappresentato un vittorioso tentativo, di diffusione e di creazione a un tempo, di una cultura cinematografica che per vero, sia lecito dirlo, non è stata spesso soltanto cinematografica. Il Centro indubbiamente ha assolto anche a una funzione che a me personalmente riesce graditissimo sottolineare: quella che vorrei dire internazionale. Si sono succeduti prima di me a questa tribuna i rappresentanti di cinematografie straniere, di paesi lontani e vicini, ed evidentemente, se mai ve ne fosse stata necessità, ancora una volta questa mattina qui noi abbiamo raccolto, signore e signori, la prova viva di ciò che il cinematografo significhi nei rapporti fra i popoli, di quali nuove esperienze esso possa essere capace come più che mai in questo mondo inquieto, ansioso di trovare, come dissi in altro momento, nuovi equilibri sociali e nuove certezze di pace, il cinematografo rappresenti uno strumento valido ed insopprimibile di diffusione di idee, spesso anche attraverso quei contrasti, che se condotti in buona fede e se conoscendo inesorabili ed insuperabili limiti, possono sempre rappresentare fermenti e lieviti di esistenza, di vita, di avvenire.

Dall'amico Presidente Ammannati abbiamo inteso che il Centro vuole adeguarsi con nuovi mezzi e con nuove attrezzature a quelle

che sono le necessità nuove del nostro tempo e con particolare riguardo, se ho ben inteso, al campo, così nuovo e promettente, della televisione. Io non posso che rallegrarmi nel ripetere anche a questo proposito le sempre attese e sempre consolanti parole che l'amico presidente Ammannati ha auspicato. Tuttavia vorrei che questo Centro divenisse sempre più perfetto dal punto di vista tecnico. Che da esso uscissero nuovi validissimi esponenti del mondo della cinematografia. E' con questo sentimento che io torno ad esprimere la riconoscenza ai dirigenti, ma vorrei anche dire la mia ammirata simpatia a docenti ed allievi, ad esperti e a tecnici. Ma, amico Presidente, il superamento di certe fasi iniziali, l'adeguamento delle strutture e dei mezzi a necessità nuove e a nuove attese, non deve essere in nessun caso a detrimento di quello spirito che ha caratterizzato e caratterizza il Centro. Quello spirito per il quale accanto certo ai valori della tecnica e del progresso vogliamo vedere sempre più alti e più splendenti i valori della cultura e dell'arte. A questo fine voi dovete — e finché le circostanze della vita politica lo consentono io vi aiuterò ben volentieri — a questo fine voi dovete instancabilmente tendere. Vedete, signore e signori, ascoltando la parola di tanti autorevoli rappresentanti, che io ho già ringraziato, di paesi stranieri, del mondo internazionale cinematografico, io ripensavo questa mattina alle parole che al popolo italiano furono rivolte, in un'ora grigia e cupa della sua storia, da uno statista straniero. Disse allora quello statista finché arte, cultura, diritto, scienza, abbiano un senso nella vita degli uomini, l'Italia quale che sia il suo destino presente non potrà mai dubitare del suo avvenire. Ebbene, amici, nella prodigiosa ripresa del popolo italiano cui oggi assistiamo e cui tutto il mondo rende omaggio, ripresa economica e per me quindi indiscutibilmente ripresa sociale, il cinematografo ha avuto una sua grande parte e in questo grande sforzo va collocata anche la meritoria attività del Centro Sperimentale Cinematografico. Voi ci avete aiutato a far sì che i valori della cultura e dell'arte tornassero a brillare anche per noi e che noi potessimo essere, noi italiani, strumento di un contributo che oggi ci viene così generosamente riconosciuto anche in questo campo, in questo settore. Questo è di lieto auspicio per il vostro avvenire, amici del Centro sperimentale, questa è anche la rinnovata certezza che noi ne traiamo per il nostro popolo, per il popolo italiano, questo popolo che in ogni tempo seppe esprimere la passione delle sue opere e la luce della sua fede.

Il XXV Anniversario della fondazione del C. S. C.

di FLORIS LUIGI AMMANNATI

Signor Ministro, Eccellenza Reverendissima, Onorevoli Parlamentari, Signore e Signori,

Le manifestazioni celebrative del XXV anniversario della fondazione del Centro Sperimentale di Cinematografia, che hanno solenne inizio stamani nell'Aula Magna del nostro Istituto, alla presenza, anche in rappresentanza del Governo, dell'on. prof. Alberto Folchi, Ministro per il Turismo e lo Spettacolo, al quale va il nostro deferente e grato saluto, riuniscono intorno a noi non solo illustri rappresentanti del mondo politico e amministrativo, ma anche gli esponenti del mondo artistico e professionale cinematografico nazionale e internazionale, insieme agli invitati, ed agli insegnanti, agli allievi ed ex-allievi ed al personale del Centro.

Sarebbe nostro vivo desiderio rivolgere singolarmente a ciascuno di voi, che avete voluto partecipare alle nostre celebrazioni, particolari parole dettate dalla circostanza, ma poiché il tempo a disposizione non ce lo consente, rivolgiamo a voi tutti il nostro più cordiale, largo e grato saluto.

Consentiteci però di rivolgere un particolare omaggio al signor John Maddison, Presidente del Consiglio Internazionale del Cinema e della Televisione; al signor Rémy Tessonneau, Segretario Generale del Centro Internazionale di Collegamento delle Scuole di Cinema e di Televisione e Amministratore Generale dell'IDHEC di Parigi, al signor Jerzy Toeplitz, Presidente della Federazione Internazionale Archivi del Film e direttore della Scuola di Cinematografia di Lodz (Polonia), nonché ai direttori e rappresentanti delle Scuole di cinematografia straniere tra cui i signori Cooper e Pearson per la University Film Producers Association (USA), i signori Groshev

e Gherassimov della Scuola di Mosca, il signor Stavrakos della Scuola di Atene, il signor Sanchez de Heredia della Scuola di Madrid, il signor Raspor della Scuola di Belgrado. La loro presenza qui ci pare sottolinei in modo non dubbio la cordialità dei rapporti e l'unità di lavoro esistente fra tutte le Scuole di Cinematografia esistenti nel mondo ed anche per questo motivo desideriamo salutarli e ringraziarli calorosamente della loro presenza.

La celebrazione odierna, prima che un ricordo ed una documentazione del lavoro svolto dal Centro Sperimentale di Cinematografia in questi primi venticinque anni di vita, vuol essere un ringraziamento ed un omaggio a tutti coloro ai quali è dovuta l'idea e la prima realizzazione iniziale, a quanti resero possibile sul piano legislativo, amministrativo e didattico il sorgere e lo svilupparsi del Centro e ai professori, agli allievi ed al personale del Centro che hanno costituito, e continuano a costituire, nei rispettivi posti di lavoro, la grande, viva e costruttiva famiglia del nostro Istituto.

Parlando del Centro non si può non ricordare il motivo fondamentale che gli diede origine e che costituisce, oggi più che mai, l'obiettivo principale del Centro Sperimentale di Cinematografia: la preparazione di artisti e tecnici del cinema. E, subito dopo, riandare con il ricordo ai primi angusti e disagiati locali aperti in Via Foligno n. 40 nel novembre del 1935, dove si cominciò a lavorare con povertà di mezzi, ma con una grande ricchezza di idee e di passione, sorretta da profonda certezza nella funzione feconda che il Centro era chiamato ad assolvere nel mondo professionale del cinema italiano con l'apporto di nuove giovani energie, forti di una seria preparazione tecnica e professionale, di solide fondamenta artistiche e animate da un entusiasmo nobile e generoso per quel moderno strumento di diffusione di idee, di cultura e di vita che è il cinematografo.

Giorni ed attività, questi dell'inizio, contrassegnati dalla ricerca di una esperienza tuttora incompleta o mancante, con strumenti insufficienti e, talvolta rudimentali, ma vissuti con fiducia generosa ed illimitata nel futuro.

Soccorrevano l'entusiasmo e la fede di questo primo periodo, la esperienza ed i risultati ottenuti con la Scuola Nazionale di Cinematografia sorta per iniziativa di Alessandro Blasetti e di Teresa Franchini, nonché di altri generosi ed entusiasti pionieri, presso la Accademia di Santa Cecilia nel 1932, primo esperimento in materia,

di cui il Centro di Via Foligno fu il logico e successivo sviluppo, ad iniziativa di Luigi Chiarini e di altri suoi collaboratori.

Da diversi anni la stampa cinematografica italiana, a seguito della grande crisi determinatasi in seno all'industria cinematografica italiana nel primo dopoguerra, preoccupata delle sorti del nostro cinema, chiedeva insistentemente la creazione di una Scuola per la preparazione dei *direttori artistici* (come allora erano chiamati i registi) e degli attori cinematografici. E diversi tentativi, anche ad opera ed iniziativa di privati, erano stati fatti per cercare di dare una soluzione valida ed efficace al problema denunciato. Ma tali tentativi, per quanto nobili e generosi, erano destinati ad avere uno sviluppo e possibilità ben limitate e, comunque, inadatti ad assolvere in modo coerente ed organico alle esigenze denunciate. La Scuola istituita in Via Foligno nel 1935 costituì quindi non solo il progetto più organico e completo di quelli sino allora tentati, ma anche quello che era naturalmente destinato ad avere ulteriori e maggiori sviluppi. La permanenza della Scuola, la quale si chiamava già Centro Sperimentale di Cinematografia, nella sede di Via Foligno, fu molto breve. Il Direttore e gli insegnanti che avevano dato vita e collaborazione alla nascita del Centro — per la maggior parte gli stessi che avevano già dato la loro collaborazione alla Scuola di Recitazione Cinematografica eretta come Sezione Autonoma dell'Accademia di S. Cecilia nel 1932 — ebbero la felice sorte di vedere compresi ed accolti, e lo spirito e la forma, della loro iniziativa, da parte delle autorità preposte in quel tempo al settore dello spettacolo, le quali vollero che il Centro avesse una degna sede, in un edificio moderno, funzionale, attrezzato con le migliori e più recenti attrezzature tecniche, dotato di tutti quei mezzi didattici, tecnici ed economici, capaci di renderlo pienamente rispondente alle finalità per le quali era stato costituito e voluto.

E nel 1939, su una vasta area prospiciente a Cinecittà, sulla Via Tuscolana, sorge — su progetto dell'arch. Valente — la sede che attualmente ci ospita.

Costruita la sede e definiti gli orientamenti ed i programmi di lavoro, occorreva una legge istitutiva che garantisse nel tempo la vita e la continuità del Centro. Malgrado le non poche resistenze incontrate, grazie all'opera abile ed intelligente dell'avv. Eithel Monaco, allora Direttore Generale dello Spettacolo, tale legge vide finalmente la luce il 24 marzo 1942, contrassegnata dal n. 419, consacrando così,

su un piano di diritto, quanto da alcuni anni esisteva ed operava di fatto.

I compiti affidati al Centro, già sommariamente indicati fin dal 1937 nel Regolamento interno dell'Istituto nei seguenti punti:

1) Preparazione professione ad alto livello di coloro che nella creazione del film assumono compiti di rilievo nel settore della creazione artistica o in quello tecnico;

2) Diffusione della cultura cinematografica in tutti gli strati della popolazione, nel convincimento che soltanto dal miglioramento del gusto medio può derivare l'esigenza di un miglioramento della produzione nazionale

trovano, finalmente, chiaro e definitivo riconoscimento nella legge istitutiva del Centro Sperimentale di Cinematografia.

Infatti la legge 24 marzo 1942, n. 419 non si limitò a riconoscere al Centro personalità giuridica di diritto pubblico e quella autonomia amministrativa che la esperienza dei primi anni di attività aveva dimostrato come strettamente necessaria, ma all'articolo 2 stabilì, in linea generale, i compiti dell'Ente: compiti che ricevettero una prima e fondamentale classificazione con il R.D. 30 novembre 1942, n. 1846, che approvava lo Statuto del Centro Sperimentale di Cinematografia, in ottemperanza dell'art. 4 della legge istitutiva.

Tali compiti hanno avuto poi definitiva classificazione e sistemazione nel Decreto 31 maggio 1955, n. 516, che ha approvato il nuovo Statuto del Centro, adottato in aderenza all'ordinamento democratico del Paese.

Secondo l'art. 1 del nuovo Statuto, il Centro deve provvedere alla organizzazione ed al funzionamento di:

a) Corsi biennali per attori, attrici, registi, sceneggiatori, direttori di produzione, operatori, fonici, scenografi, arredatori e truccatori;

b) Una Sezione di avviamento al lavoro;

c) Una Sezione Speciale di ricerche ed esperienze tecniche;

d) Una Sezione Editoriale e culturale dalla quale dipendono la Biblioteca, la Cineteca, l'Archivio e la schedatura delle pubblicazioni, e, in genere, tutte quelle iniziative che hanno attinenza con il settore culturale.

Inoltre, in base allo Statuto, il Centro può attuare ogni altra iniziativa che rientri nelle funzioni e nei compiti ad esso demandate.

Dopo i fecondi inizi precedentemente ricordati il Centro con-

tinua la sua vita e la sua attività con un impegno notevole e con risultati confortanti, tali da giustificare ampiamente i motivi per cui era sorto e che la legge aveva riconosciuto. Dal 1940 al 1943 sono anni costruttivi, durante i quali il Centro si struttura e si perfeziona ed i primi allievi cominciano ad inserirsi con successo nel mondo cinematografico.

La dolorosa parentesi della guerra travolge e tronca logicamente anche l'attività del Centro. Il settembre del 1943 segna definitivamente la chiusura del Centro e la sospensione di ogni sua attività. Licenziati dal Governo di Salò gli insegnanti e la maggior parte del personale, il Centro conosce una sosta lunga e dolorosa, durante la quale la sede subisce l'occupazione da parte delle truppe tedesche prima e delle truppe alleate poi, con danni sensibili e talora rilevanti al suo patrimonio ed alle sue attrezzature.

Una ripresa di attività, limitata peraltro alla sola parte didattica, si torna ad avere con l'anno accademico 1946-1947, sotto la gestione commissariale straordinaria del compianto prof. Umberto Barbaro.

Nel 1948 vengono ricostituiti i normali organi di gestione, previsti dal vecchio Statuto, affidando la Presidenza del Centro all'avvocato Nicola De Pirro, nominando il prof. Luigi Chiarini, Vice Presidente Delegato e il compianto Francesco Pasinetti, Direttore del Centro.

Il 10 dicembre 1950 il Consiglio Direttivo viene sciolto con Decreto del Presidente del Consiglio dei Ministri ed in pari tempo si provvede alla nomina di un Commissario Straordinario nella persona dell'Avv. Nicola De Pirro, Direttore Generale dello Spettacolo e già Presidente del Centro. Nel frattempo, a seguito della morte di Pasinetti, viene nominato Direttore del Centro il prof. Giuseppe Sala.

La gestione commissariale ha il compito di preparare la riforma dello Statuto del Centro, per adeguarlo al nuovo ordinamento democratico del paese e, in data 31 maggio 1955, con Decreto del Presidente della Repubblica, viene approvato il nuovo Statuto. Nel giugno 1956 viene nominato il nuovo Consiglio Direttivo, nella composizione prevista dai nuovi ordinamenti. La Presidenza del Centro viene assunta dal prof. Michele Lacalamita. A Direttore del Centro viene nominato nel marzo del 1957 il dott. Leonardo Fioravanti.

Queste le brevi note di cronaca che rischierebbero di rimanere prive di significato se ad esse non facesse seguito la notizia di quanto è stato realizzato dal Centro in questi suoi primi venticinque anni

di vita, sul piano della formazione degli allievi ed al servizio della industria cinematografica italiana, su quello della diffusione e della formazione di una cultura cinematografica, ricordando quanti — con la loro generosa dedizione e con costante impegno ed entusiasmo — hanno consentito il raggiungimento di risultati concreti e positivi, a dimostrazione della vitalità e validità del Centro e delle possibilità di sviluppo future.

Ci preme quì ricordare, necessaria e doverosa premessa ad ogni altro nome e ad ogni altra notizia, alcuni amici del Centro che meritano un particolare ricordo ed una particolare considerazione. E li vogliamo nominare uno, ad uno in una successione che prescinde da ogni considerazione di importanza e di ordine alfabetico, ma nasce direttamente dal cuore.

Sono:

Alessandro Blasetti, del quale non possiamo non ricordare il giovanile entusiasmo con il quale ha sempre creduto nella importanza del cinema e nella utilità del Centro Sperimentale di Cinematografia per la preparazione delle categorie professionali della cinematografia italiana; per la collaborazione entusiasta data al Centro dalla sua prima costituzione ad oggi, sia come insegnante, che come consulente, e attualmente membro del Consiglio Direttivo;

Luigi Chiarini, al quale risale il merito di aver voluto la costituzione del Centro, di averne curato e seguito la realizzazione e la prima affermazione e di averne fissate le prime direttive didattiche e culturali, che conservano ancora, a distanza di anni, la loro sostanziale validità;

Eithel Monaco, per aver ottenuto, superando difficoltà ed ostacoli di ogni natura, la emanazione della legge istitutiva del Centro, con il suo riconoscimento di personalità giuridica pubblica e per avere dato, in ogni momento, nella sua qualità di Presidente dell'ANICA, ogni possibile collaborazione alle iniziative, all'attività ed allo sviluppo del Centro, del quale ha sempre dimostrato di apprezzare i risultati raggiunti;

Nicola de Pirro, che ha avviato, quale Presidente prima e Commissario Straordinario poi, il Centro a nuova vita, favorendone il suo inserimento nell'ordinamento democratico del Paese, e assistendo il Centro sia per il risanamento e ricostituzione del suo patrimonio,

come per ogni problema che ne interessi la vita e l'attività, nella sua qualità di Direttore Generale dello Spettacolo;

Giuseppe Villa, per l'appassionata e competente azione svolta a vantaggio del Centro quale Revisore dei Conti dalla costituzione del Centro a oggi, non limitando la sua azione al puro controllo, ma dando in ogni momento il conforto della sua esperienza, del suo consiglio e del suo suggerimento, improntati a grande amore per l'Istituto, che ha goduto sempre dell'appoggio derivante dall'autorità dovuta all'avv. Villa in ragione della sua esperienza e della sua carica;

Antonio Valente, cui è dovuta la progettazione della nostra sede ed al quale il Centro è grato anche per l'impegnato e valido insegnamento impartito ininterrottamente al Centro nella Sezione di Scenografia.

Essi rappresentano degnamente la tradizione e la solidità del Centro così come gli allievi del Centro, vecchi e nuovi, ne rappresentano la continuità e le speranze.

Tradizione e base ed anche proiezione nel tempo: entro questi due termini rappresentati dagli amici ora ricordati e dagli allievi del Centro, sta il risultato del lavoro svolto da preziosi amici e fervidi collaboratori che il Centro annovera sia fra le massime autorità del settore dello spettacolo, come nel mondo artistico e professionale del cinema, in seno al Parlamento e fra una schiera di amici numerosa nella vita pubblica italiana e negli uffici amministrativi, e, non ultima, né per numero, né per importanza, quella di tutto il personale del Centro.

E' anche per questo che l'attività svolta dal Centro nei suoi primi venticinque anni di vita non è stata mai difforme dalle finalità che i suoi fondatori avevano previste e la legge la riconosciuto. Preoccupazione costante del Centro è sempre stata infatti quella di curare da un lato la preparazione professionale, ma anche quella di svolgere azione per la diffusione della cultura cinematografica.

A dimostrazione di quanto sopra basterà qui ricordare che nel settore della preparazione professionale il Centro ha dato al cinema nazionale elementi di grande valore, i quali si sono giovati dell'insegnamento di maestri coscienti e preparati, alcuni dei quali ora scomparsi, ma anche di una attrezzatura che non ha negato loro alcuna possibilità, quanto a strumenti di lavoro a disposizione, sia nei tre teatri di posa, che nella sala di montaggio, che nelle aule

dotate di apparecchi e di macchine da ripresa, che nella sala di proiezione dove hanno potuto prendere visione di centinaia di film di valore artistico e culturale, appartenenti alla Cineteca.

Sono stati maestri del Centro, oltre i dirigenti già ricordati, anche Virgilio Marchi, Gino Sensani, Raffaele Mastrostefano, ora scomparsi, e i registi Blasetti, Comencini, Lattuada, De Sica, Rossellini anche se per brevi cicli di lezioni, mentre tra i cineasti che sono appartenuti al Centro Sperimentale occorre ricordare: Michelangelo Antonioni, Giuseppe De Santis, Pietro Germi, Luigi Zampa, Fernando Cerchio, G. A. Scotese, Mario Chiari, Mauro Bolognini, Leopoldo Trieste, Giuseppe Bennati, Nanni Loy, Francesco Maselli, Giovanni Puccini, Vittorio Sala, Folco Quilici, Gian Luigi Polidoro e Dino De Laurentis tra i produttori, Gianni Polidori, Mario Garbuglia, Beni Montresor tra gli scenografi, Gianni di Venanzo, Antonio Schiavinotto, Carlo Nebiolo tra gli operatori, Maria De Matteis e Gaia Romanini tra i costumisti, Alida Valli, Carla del Poggio, Clara Calamai, Mariella Lotti, Andrea Checchi, Wandisa Guida, Massimo Serato, Arnoldo Foà, Giulia Lazzarini, Renato De Carmine, Achille Togliani, Rosy Mazzacurati, Domenico Modugno, Antonio Cifariello, Rik Battaglia, Carlo Hintermann tra gli attori.

Non sono che alcuni dei nomi che, in una citazione forzatamente sommaria e incompleta, vengono ora alla mente. Gli elementi, usciti dal Centro, che hanno onorato e onorano la scuola con la loro attività non sono soltanto questi: si pensi che il Centro ha ogni anno circa settanta allievi, raccolti nei due corsi, e che la metà circa ogni anno ottiene il diploma della scuola. Si aggiunga a ciò che numerosi sono gli allievi stranieri, alcuni dei quali hanno già raggiunto una posizione di prestigio nelle rispettive produzioni nazionali.

Assai più numeroso quindi è il nucleo di ex allievi, anche distintisi con onore nella produzione, di cui bisognerebbe elencare i nomi. Nell'impossibilità di ricordarli tutti uno per uno, ci sia consentito, per il momento, rammentare nell'assieme la loro schiera che ormai ha certamente superato, in venticinque anni, il migliaio, e di ricordarli tutti con affetto, quelli divenuti famosi e quelli rimasti onesti artigiani, quelli che hanno continuato nella strada scelta e quelli che hanno mutato rotta, a causa della guerra o di altri avvenimenti determinanti della loro vita: ad essi il Centro Sperimentale rivolge non soltanto un saluto affettuoso ma anche il più vivo grazie, perché dalla loro partecipazione alla vita del Centro e con la loro

opera hanno dimostrato, ove fosse necessario, della necessità e direi della indispensabilità di una scuola del genere.

Nel campo della diffusione della cultura cinematografica l'attività del Centro merita di essere ugualmente messa in risalto.

Anzitutto v'è la rivista « Bianco e Nero », che si pubblica dal 1937 ad oggi ed ha dato vita ad una vera e propria scuola critica. Poi vi sono le pubblicazioni della collana di « Bianco e Nero », alle quali hanno dato il loro contributo numerosi scrittori: Luigi Chiarini, Umberto Barbaro, G. C. Castello, Renato May, Libero Solaroli, Luigi Rognoni, Mario Verdone, Fausto Montesanti, Virgilio Marchi, Mario Gromo, Valentino Brosio, Angelo D'Alessandro, Guido Cincotti, e altri tra gli italiani; Vsevolod Pudovkin, John Grierson, Lawson, Golovnia, Mary Field, Ayfre, Idestam Alqvist, Lotte Eisner, Jean Epstein, Roger Manvell, John Huntley, Yasuzo Masumura, e altri tra gli stranieri.

Una pubblicazione di più vasto impegno editoriale, che il Centro ha iniziato, è il « Filmlexicon degli autori e delle opere », di cui sono usciti per ora tre volumi e di cui sta per essere stampato il quarto.

Il Centro ha poi pubblicato sceneggiature di film di René Clair, di Charlie Chaplin, di Carl Theodor Dreyer, di Luchino Visconti, di Federico Fellini, di Billy Wilder, nonché dispense e testi scolastici per gli allievi.

Ma la attività di diffusione della cultura cinematografica da parte del Centro non è finita qui: ci si è preoccupati di aiutare i Circoli del Cinema fornendo loro sia materiale cinematografico, cioè film, che dispense e, in qualche caso, anche contributi erogati per conto della Direzione Generale dello Spettacolo. Si sono compiute inchieste sulle preferenze del pubblico, sono stati tenuti speciali corsi di cultura cinematografica e inviati oratori ed insegnanti in varie città e centri culturali per dar vita a manifestazioni, mantenendo rapporti con Università, associazioni e istituzioni culturali, ecc.

Il risultato più recente e più vistoso di questa opera di penetrazione della cultura cinematografica anche nelle sedi umanistiche più severe si è avuto di recente, con la firma di una convenzione tra il Centro Sperimentale e la Università di Pisa per la istituzione di una cattedra di storia e critica del cinema. La iniziativa fu presa nel periodo in cui la presidenza del Centro, rimasta per alcuni mesi del 1960 vacante, fu retta dal dott. Annibale Scicluna, Ispettore Gene-

rale alla Direzione Generale Spettacolo. La convenzione è stata sottoscritta il giorno 8 novembre 1960. Con questo atto, che ha — oserei dire — valore storico, la cinematografia si colloca definitivamente accanto alle altre materie di studio in uno tra i più illustri Atenei italiani, nel seno di un settore dei più gelosi della cultura tradizionale: la facoltà di Lettere.

Per raggiungere i suoi scopi di ordine culturale, il Centro si vale di molteplici mezzi, tra i quali si collocano in primo piano la Cineteca e la Biblioteca.

La consistenza patrimoniale della Cineteca, al 31 ottobre 1943, era di 348 titoli, ma proprio a tale data le autorità militari tedesche requisirono le pellicole e le portarono in Germania. Dalla requisizione fu salvata una piccola parte di film, mentre di tutti gli altri, nonostante le ricerche effettuate, non è stato possibile il recupero. Alla data del 30 giugno 1949 la consistenza patrimoniale della Cineteca saliva a 184 titoli, di cui 35 quale residuo del vecchio archivio.

Dopo la emanazione della legge del 1949, che istituisce la Cineteca Nazionale e fa obbligo ai produttori italiani di depositare una copia delle pellicole prodotte nella Cineteca Nazionale, questo importante servizio del Centro ha preso grande sviluppo. Mentre in ottemperanza dell'obbligo legislativo sono soltanto 139 i film depositati dai produttori nazionali, sono stati acquistati dal 1950 in poi centinaia di film. Nella sola annata 1957 i film incamerati dalla Cineteca furono circa mille. La consistenza patrimoniale alla data odierna non è inferiore ai quattromila film.

L'incremento patrimoniale ha posto la necessità di costruire nuovi cellari. Oggi la Cineteca, potenziata anche in questo senso, è diventata uno strumento di valore storico, culturale e didattico di primo ordine: consente di mettere gli allievi del Centro a contatto coi capolavori del passato, ma è anche validissimo mezzo per la diffusione della cultura cinematografica nel paese e per stringere rapporti di collaborazione con tutti gli organismi nazionali e internazionali che si interessano dei problemi culturali della cinematografia, primo fra tutti la Federazione Internazionale Archivi del Film, di cui la Cineteca Nazionale è associata fin dal 1949.

Per il raggiungimento delle sue finalità didattiche e culturali, la Cineteca ha realizzato, sostenuta dalla Direzione Gen. dello Spettacolo, in collaborazione con la Cineteca Italiana di Milano, i primi capitoli della *Antologia del cinema italiano*: *Il film muto* (dal 1896

al 1926) e *Il film sonoro* (dal 1929 al 1943). Seguirà una terza parte dedicata al cinema italiano neorealista. L'*Antologia* è stata realizzata allo scopo di presentare alle giovani generazioni ed ai cultori del cinema gli aspetti più interessanti della storia del cinema italiano, ed anche per informare il pubblico internazionale specializzato del notevolissimo apporto che l'industria cinematografica italiana ha dato nello sviluppo della storia del film.

L'opera viene attualmente richiesta da tutto il mondo e se ne sono preparate edizioni in lingua italiana, francese, inglese, tedesca, spagnola.

La Biblioteca del Centro ha avuto anch'essa grande sviluppo. La sua consistenza nel 1952 era di circa duemila volumi. Oggi è di oltre quattromila, tutti raccolti con particolare riguardo agli studi sul film, su la sua storia, i suoi problemi estetici, le tue tecniche. La Biblioteca del Centro, che ha anche una vastissima raccolta di riviste cinematografiche e sullo spettacolo in genere, è certamente la Biblioteca cinematografica specializzata più fornita che esista attualmente in Italia.

Il Centro si è fatto promotore di numerose manifestazioni culturali anche a carattere internazionale, come « La Settimana del Cinema inglese », effettuata nel giugno 1955, e « La Settimana del film sovietico », effettuata nell'ottobre 1957. Ha collaborato con la Mostra di Venezia per la organizzazione delle Retrospettive presentate nel quadro della Mostra, ha indetto importanti Congressi e celebrazioni, e ospitato riunioni e convegni nazionali ed internazionali nella sua sede. Ricorderemo i Congressi delle Scuole Cinematografiche sul problema della « Immissione nella produzione professionale degli allievi diplomati nelle scuole di cinema e di televisione » (Venezia 1956), e sui « Problemi della recitazione » (Roma 1959); il Convegno « Cinema e Teatro » tenuto presso la Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia del 1957; il I Convegno di Studi sui problemi giuridici della cinematografia; il I Convegno di Tecnica Cinematografica; la I^a Mostra dei bozzetti di scenografia e costume degli allievi del Centro; le Rassegne dei più importanti film presentati a Venezia nel dopoguerra e la organizzazione di altri cicli di proiezioni; il Convegno « Cinema e Cultura Popolare »; le manifestazioni celebrative per il primo centenario della nascita di Eleonora Duse, tenute a Roma nel 1959; l'Assemblea Generale del Consiglio Internazionale del Cinema e della Televisione, creato sotto gli au-

spici dell'UNESCO, ospitata nel dicembre del 1959 in questa stessa Aula Magna, alla presenza dell'allora Ministro dello Spettacolo, on. sen. Umberto Tupini.

Costante preoccupazione del Centro è sempre stata quella della immissione degli allievi diplomati nella produzione cinematografica. Problema non sempre di facile soluzione, per motivi talvolta oggettivi, ma assai spesso per motivi tutt'altro che accettabili. Un articolo della legge sulla cinematografia, espressamente immessovi per diretto interessamento del Centro Sperimentale di Cinematografia con il pieno accordo della Direzione Generale dello Spettacolo e d'intesa con l'ANICA, fa obbligo ai produttori di utilizzare nei propri film, sia pure in misura limitata, anche gli allievi diplomati del Centro Sperimentale. Ma tale norma da sola non è sufficiente a soddisfare le legittime esigenze degli allievi del Centro, i quali, troppo spesso, si trovano ostacolati da preclusioni assurde per il loro ingresso nella professione, quando addirittura non si trovino di fronte a proposte di lavoro che, prima di essere assurde, sono ridicole ed anche disoneste. E' questo un argomento sul quale dovremo tornare con insistenza in sede di elaborazione della nuova legge sulla cinematografia perché le norme che riguardano gli allievi del Centro non abbiano solo la forza ed il valore delle « Gride » di manzoniana memoria, così come formeranno oggetto di nuovi rapporti del Centro con l'ANICA e con i singoli produttori affinché le norme previste siano — su un piano di stretta ed efficiente collaborazione — valide ed operanti.

Sulla consistenza dei mezzi tecnici del Centro abbiamo accennato, parlando dei suoi tre teatri di posa, affittati in parte alla produzione normale, e delle sue complete attrezzature di ripresa, nonché di tutti i servizi necessari per la effettuazione di normali produzioni. Questi mezzi tecnici assumono, all'inizio di questo nuovo Anno Accademico, un nuovo e considerevole sviluppo con la creazione di una speciale attrezzatura televisiva, in funzione dell'insegnamento delle tecniche cinematografiche.

Le molte analogie artistiche e d'ordine tecnico che caratterizzano vicendevolmente lo spettacolo cinematografico e televisivo fanno sì che il Centro non debba estraniarsi dalla formazione dei quadri dei tecnici e degli operatori e degli attori della TV. Del resto, tra i nomi degli attori usciti dal Centro che abbiamo citato, e tra i molti altri che dovremmo ancora ricordare, sono numerosissimi coloro che esplicano la loro attività alla radiotelevisione italiana, e numerosi sono

anche i nostri ex allievi registi che dirigono spettacoli televisivi, tra i quali ricordiamo Antonello Falqui, Piero Turchetti, Luigi di Gianni.

E' legittima ambizione del Centro, che ha già dedicato anche attraverso pubblicazioni impegnative la propria attenzione a questo settore, di penetrarvi più a fondo, in collaborazione con gli organismi più qualificati, per dare ai nostri allievi ulteriori possibilità di lavoro e di impiego e per contribuire direttamente alla formazione di un personale artistico e tecnico, il quale con le nozioni scientifiche, artistiche e tecniche acquisite possa soddisfare alle esigenze sempre crescenti del mezzo televisivo, senza impoverire il settore della cinematografia. Opportuni contatti preliminari sono stati presi a tale scopo con la Rai-Radiotelevisione Italiana per studiare le possibilità di realizzazione di appositi Corsi di preparazione professionale televisiva affidati al nostro Centro e con sede presso i nuovi impianti televisivi che fra poco visiteremo. Riteniamo di poter dare così un valido contributo al miglioramento ed al potenziamento anche dello spettacolo televisivo in Italia, corrispondente all'incremento delle utenze televisive e comprensivo delle esigenze artistiche e culturali richieste alla televisione, anche in considerazione dei nuclei familiari cui è in maggior parte diretto lo spettacolo televisivo.

Le attrezzature televisive, a circuito interno, messe in dotazione dello Studio che sarà fra poco benedetto da S.E. Rev.ma Mons. Ettore Cunial, Vicegerente di Roma, ed inaugurato dall'on. Alberto Folchi, Ministro per il Turismo e lo Spettacolo, sono modernissime e complete. Comprendono due complessi di ripresa televisiva dotati di tubi Image Orthicon; un complesso di ripresa televisiva con Image Staticon per la ripresa di immagini fisse a grande contrasto e senza movimento, (quali, ad esempio, titoli, didascalie, etc.); una Console di Mixage; quattro Monitor e gli accessori relativi alle macchine in parola. Tale attrezzatura ha comportato sinora una spesa di varie diecine di milioni, ivi comprese le spese per la costruzione degli edifici del Centro, la loro attrezzatura e la trasformazione o l'adattamento di locali ed impianti già esistenti. Devesi rilevare che la spesa suddetta, che rappresenta uno sforzo finanziario non indifferente soprattutto per il nostro Centro, è stata sinora sostenuta senza sovvenzioni straordinarie, o particolari contributi, ma soltanto differendo nel tempo, o contenendo nelle dimensioni altre spese ed altre iniziative del Centro altrettanto utili e necessarie. Allo sforzo degli

organi direttivi ed amministrativi del Centro ha fatto riscontro la piena, entusiasta e generosa collaborazione degli insegnanti e del personale tecnico del Centro, i quali si sono assunti l'onere della progettazione, della esecuzione e della sorveglianza dei lavori di realizzazione consentendo di contenere le spese necessarie entro limiti ragionevoli. Al personale tecnico del Centro, ed in particolare ai professori Innamorati e Mergè ed al nostro capotecnico Sassi, va il nostro vivo e sincero ringraziamento.

Le attrezzature accennate, per quanto passibili di ulteriori e maggiori perfezionamenti e sviluppi, rispondono sin da ora alle esigenze minime di dotare il Centro Sperimentale di Cinematografia di mezzi moderni necessari e sufficienti per adeguare il suo insegnamento e la formazione artistica e professionale dei propri allievi ai recenti sviluppi delle tecniche audiovisive e per mettere il nostro Istituto all'avanguardia delle più moderne ed accreditate Scuole di cinema e di televisione del mondo.

L'impegno assunto, sul piano tecnico, su quello economico e su quello della responsabilità professionale e didattica dal Consiglio Direttivo del Centro, con la collaborazione dei suoi funzionari ed insegnanti e quella del personale tecnico, riteniamo meriti un corrispondente impegno da parte degli organi di vigilanza e tutela e di quelli che sono interessati allo sviluppo dell'iniziativa e ci auguriamo vivamente di poter ascoltare, già in questa stessa sede, consolanti ed impegnative parole.

Nel corso dell'anno accademico che avrà inizio ufficialmente oggi, speriamo di poter realizzare, con la collaborazione del Comitato Nazionale della Produttività, dei Corsi di aggiornamento e di perfezionamento per i tecnici delle industrie di cinematografia ultrarapida, cui seguiranno altri non meno utili ed interessanti, intesi a dare la possibilità alle categorie professionali ed artistiche del cinema di aggiornamenti precisi intorno agli sviluppi delle moderne tecniche di ripresa e proiezione. Realizzeremo così anche quelle finalità che la legge e lo Statuto ci assegnano quando parlano di una Sezione di Avviamento.

Gli organi direttivi del Centro non si sono però preoccupati soltanto di ampliare e completare le strutture e le attrezzature del Centro, di rendere i servizi interni, più rispondenti alle esigenze di un moderno Istituto, ma hanno anche cercato di dare una soluzione soddisfacente alla sistemazione giuridica del personale del Centro,

dandogli nel 1955 un nuovo Statuto e facendo approvare l'11 dicembre 1959 da parte del Ministero del Turismo e dello Spettacolo e del Ministero del Tesoro il nuovo Regolamento organico del personale: dando così la possibilità a quanti prestano la loro opera nel Centro di guardare con più tranquillità alla loro posizione di impiego e al loro avvenire.

Se questo, rapidamente esposto, è il bilancio di venticinque anni di attività del Centro Sperimentale, vediamo quale lavoro il Centro, proseguendo nell'opera intrapresa, potrà effettuare nell'avvenire:

a) anzitutto, è da prevedere una dilatazione dei propri compiti, anche nel settore della televisione, specialmente in dipendenza di quei nuovi impianti che oggi vengono inaugurati;

b) maggiore penetrazione dell'opera svolta in favore dello sviluppo della cultura cinematografica, sia in funzione formativa, con la scuola, sia con scopi più precisamente informativi e culturali, e con attività da effettuare presso più vasti strati di pubblico, con i rapporti da mantenere con i Circoli del cinema e le associazioni, in campo nazionale ed internazionale;

c) revisione ed adeguamento dei programmi di insegnamento e dei quadri professionali e tecnici del Centro alle nuove esigenze dello spettacolo modernamente inteso;

d) maggiore aderenza della scuola alle esigenze della produzione, la quale deve potersi inserire nel Centro diventandone, in un certo senso, partecipe sin dal momento della ricerca e della retta degli allievi, abituandosi a considerare il Centro come un vero e proprio strumento di formazione dei nuovi professionisti del cinema, al servizio della migliore cinematografia italiana;

e) maggiore impulso a tutte le iniziative che valgano a mettere in valore l'opera del Centro, come organo promotore e come punto di incontro del mondo cinematografico italiano, anche su un piano internazionale.

Siamo certi che per continuare nell'opera intrapresa e per viepiù cogliere frutti da questa magnifica iniziativa voluta dallo Stato italiano, che spesso è presa ad esempio anche negli ambienti cinematografici degli altri paesi, non ci mancherà l'appoggio e la comprensione delle Autorità, che si sono sempre dimostrate fattivamente attraverso una costante e premurosa tutela.

Per quanto la Presidenza del Consiglio, prima, e il Ministero del Turismo e dello Spettacolo, oggi, hanno fatto e fanno per il

Centro Sperimentale, attraverso i servizi e le Direzioni Generali competenti, sia sul piano morale che materiale, noi desideriamo oggi esprimere la più sincera e grata riconoscenza, assicurando il Ministro e i suoi collaboratori, come i rappresentanti delle categorie della produzione, che il Centro continuerà nella sua strada, fissata da coloro che l'hanno ideato e costruito, per dare sempre maggiori possibilità di sviluppo e di affermazione alla fiorente cinematografia italiana, oggi sinceramente ammirata in tutto il mondo.

Recenti realizzazioni del Centro

di LEONARDO FIORAVANTI

Onorevole Signor Ministro, Ecc. Rev.ma, gentili e cari colleghi, signore e signori, dopo il discorso ufficiale del nostro Presidente, che ha riassunto e ricordato un venticinquennio di vita dell'Istituto sottolineandone gli aspetti più validi anche ai fini di futuri programmi, dopo i saluti così amabilmente rivoltici dai Presidenti di organismi internazionali e dai colleghi Direttori delle scuole di cinema e televisione, venuti qui appositamente per celebrare con noi in uno spirito di solidale amicizia i 5 lustri della nostra scuola, dopo la tangibile prova di stima dataci dalla Associazione delle Università Americane, qui rappresentate autorevolmente dai signori Cooper e Pearson, mi sia consentito, quale Direttore del Centro, di fare un breve consuntivo dell'anno accademico 1959-60 e di dire due parole sull'anno accademico 1960-61, che oggi inauguriamo alla presenza della più alta Autorità di Governo per lo Spettacolo e per il Turismo On. Prof. Alberto Folchi e con la straordinaria partecipazione di tanti rappresentanti italiani e stranieri del mondo del cinema e della televisione.

Per premiare la fatica di un biennio di studi, mi sia permesso di citare i nomi degli allievi che hanno quest'anno conseguito il diploma.

Essi sono:

Regia (italiani): Laura Di Nola, Giancarlo Romitelli, Sauro Scavolini; (stranieri): Ahmed Mohamed Chawky (RAU), Jacob Laub (Australia), Long Cuong Nguen (Viet Nam), Daniel Oropeza Perera (Venezuela), Svetislav Zamurovich (Jugoslavia);

Recitazione (italiani): Antonio Bullo, Fiorella Florentino, Serafino Fuscagni, Romano Ghini, Graziella Granata, Manrico Melchiorre, M. Virginia Onorato, Ezio Passadore, Raffaella Pelloni;

Ripresa cinematografica (italiani): Renato Fait, Giulio Spadini, Vittorio Storaro;

Scenografia (italiani): Giorgina Baldoni, Pasquale D'Alpino; (stranieri): Fahmi Mohamed Hussein (RAU), Saleh Latifa (RAU);

Costume (italiane): Maria Luisa Alianello, Marinella Giorgi, Antonia Quilici, Adriana Spadaro.

L'allievo Renato Fait della sezione Ripresa cinematografica, che ha riportato la maggiore votazione, riceverà, simbolicamente per tutti, dalle mani di S.E. il Ministro, il diploma e il ciack d'oro che ogni anno il Consiglio Direttivo del Centro Sperimentale attribuisce all'allievo distintosi fra tutti per diligenza, profitto e attitudini.

Per l'anno accademico 1960-61, dopo severo esame, sono stati ammessi, nelle varie sezioni, 25 allievi italiani e 19 stranieri, così ripartiti:

Regia: 4 italiani e 12 stranieri; *Recitazione*: 13 italiani e 6 stranieri; *Ripresa cinematografica*: 5 italiani e 2 stranieri; *Direzione di produzione*: 2 italiani; *Registrazione del suono*: 1 italiano.

Frequentano il 2° anno 32 allievi italiani e 15 stranieri, così ripartiti:

Regia: 4 italiani e 9 stranieri; *Recitazione*: 15 italiani e 1 straniera; *Ripresa cinematografica*: 4 italiani e 5 stranieri; *Registrazione del suono*: 1 italiano; *Direzione di produzione*: 2 italiani; *Scenografia*: 3 italiani; *Costume*: 3 italiani.

I Paesi stranieri rappresentati complessivamente tra allievi del 1° e del 2° anno sono i seguenti:

Argentina, Brasile, Canadà, Corea, Danimarca, Gran Bretagna, Germania, Grecia, Iran, Norvegia, Olanda Pakistan, Polonia, RAU, Senegal, Spagna, Stati Uniti, Ungheria, Venezuela.

Il corrente anno accademico è per noi un anno di particolare sperimentazione e di transizione.

L'inserimento di alcune discipline riguardanti lo spettacolo televisivo, ci ha imposto già alcune riforme di orario e di programmi.

Dalle quotidiane esperienze e dai risultati finali, che valuteremo attentamente e severamente, trarremo le debite conseguenze per una riforma più vasta, nell'intento di rendere più omogenei i nostri corsi, nel tentativo, speriamo felice, di conciliare le esigenze della preparazione cinematografica con quella televisiva.

Per la giornata di domani abbiamo previsto una presa di contatto con tutti i direttori delle scuole, che ci hanno onorato della loro presenza, e domanderemo loro indicazioni sulle eventuali esperienze che siano state compiute nelle loro scuole.

Sono certo che avremo consigli, suggerimenti, dei quali ci serviremo poi con quello spirito di umiltà che ha caratterizzato sempre i rapporti esistenti, ormai da anni, tra le scuole più qualificate di cinema e televisione.

Nell'istituire un Centro TV nell'ambito della scuola non siamo stati mossi dal desiderio di primati, ma abbiamo solo cercato di non perdere il passo dinanzi alla rapida evoluzione delle tecniche della ripresa e della registrazione delle immagini, incoraggiati anche dalle sollecitazioni di coloro che, per primi, hanno valutato il fatto televisivo nella sua giusta importanza e nelle sue reali possibilità di sviluppo.

D'altra parte già in campo internazionale si è avuta realizzazione di organismi o la fusione di organismi esistenti, che oggi abbracciano cinema e televisione, considerati come due distinte manifestazioni dello spettacolo per immagini derivanti però da una stessa matrice.

Abbiamo infatti il Consiglio Internazionale di Cinema e Televisione promosso dall'UNESCO, il Centro Internazionale di Collegamento fra le scuole di cinema e televisione, la Federazione Internazionale degli Autori del cinema e della televisione, ed altre associazioni di carattere internazionale e nazionale.

E' evidente quindi che tra queste due forme di spettacolo non esiste una linea di frattura che le pone su opposte barriere, ma solo una differenziazione che va compresa e giustamente considerata sia in sede di preparazione dei quadri professionali che nell'esercizio della professione.

Il Centro Sperimentale di Cinematografia, nel realizzare lo studio televisivo, che oggi si inaugura, è partito dal presupposto che da una vicendevole comprensione di quanti operano nel cinema e nella televisione può derivare un progresso sensibile dello spettacolo per immagini. Forse in avvenire le due forme di spettacolo tenderanno sempre più a differenziarsi, e sarà proprio da questo processo di specificazione che si potranno avere elementi per il continuo rinnovamento del cinema e della televisione.

Dall'attuale fase di concorrenza usciremo presto senza vinti né

vincitori, perché non si è mai verificato, nella storia dell'uomo, che una forma d'arte abbia ucciso l'altra.

L'umanità si arricchisce continuamente per i meravigliosi contributi che l'uomo sa trovare nel suo faticoso cammino.

Per le ragioni suesposte, pensiamo di servirci degli apparati televisivi non solo come strumenti a sé stanti, ma anche quali mezzi ausiliari per l'insegnamento del cinema.

Impiegheremo in alcune esercitazioni le telecamere in luogo delle cinecamere, affinché gli allievi responsabili di tali esercitazioni o coloro che vi partecipano, possano rendersi immediato conto, osservando i monitor, della bontà di certe inquadrature, di certe sequenze o della logicità di certe operazioni di montaggio.

Faremo inoltre esperienze per tentare di individuare i punti di incontro, le analogie o gli specifici elementi propri degli spettacoli cinematografici e di quelli televisivi.

E' evidente che le esercitazioni realizzabili in questo campo sono pressoché infinite, ma nutriamo fiducia che i nostri docenti, forti di comprovata capacità professionale, sapranno sfruttare adeguatamente, per fini didattici, i nuovi strumenti che l'Istituto mette a loro disposizione.

Naturalmente ci avvarremo di quanto è stato fatto e di quanto scritto in Italia e all'estero ed abbiamo già raccolto notevole quantità di materiale didattico e illustrativo, e saremo grati a quanti vorranno con noi collaborare per il miglioramento e le fortune della nostra scuola.

Da questo ampliamento di programmi, nasceranno naturalmente problemi di ogni genere che cercheremo di risolvere con le nostre forze, però ben sapendo che non ci verrà mai meno l'appoggio delle Autorità ministeriali che hanno sempre guardato al nostro Istituto con occhi di speciale benevolenza.

Prima di chiudere, non posso non unirmi al nostro Presidente per rivolgere parole di plauso e di ringraziamento a tutto il personale del Centro, in particolare al personale tecnico, agli Ing. Innamorati e Mergé — che hanno progettato i nostri impianti televisivi, dal fabbricato alle apparecchiature tecniche — al nostro Capotecnico Signor Sassi, ai loro collaboratori per l'entusiasmo dimostrato e per lo spirito di sacrificio, di cui hanno dato prova, che ci hanno consentito di realizzare, con uno sforzo economico e finanziario notevole sì ma di gran lunga inferiore a quello reale, un impianto che ben corona 25 anni di attività del nostro Istituto.

Testimonianze

Signor Ministro, Eccellenze, Signor Presidente, Signore, Signori,

Prima di tutto, concedetemi la Vostra benevolenza per il mio italiano. Spero di poter parlare un giorno la vostra lingua con tutta l'armonia e la bellezza che le sono proprie.

E' un piacere e un privilegio per me portarVi gli auguri del Consiglio Internazionale del Cinema e della Televisione che raggruppa nel mondo quasi tutte le federazioni internazionali in questi due settori.

Il Centro Sperimentale è un'istituzione famosa in molti paesi, ma l'oratore che mi ha preceduto ha già esposto meglio di me la sua notevole evoluzione da un quarto di secolo ad oggi.

Vorrei fare allusione a due soli aspetti della vostra Accademia: in primo luogo è, io credo, la prima del suo genere a legare in una maniera più stretta le due tecniche del grande e del piccolo schermo.

Il magnifico studio televisivo aperto oggi, è una prova eloquente di questo aspetto del Vostro lavoro.

L'altro aspetto mi ricorda la preoccupazione principale del nostro compianto Delegato Generale Jean Benoit-Lévy che aveva passione e per la gioventù e per l'educazione.

Se egli fosse tra noi, oggi, sono sicuro che avrebbe voluto far sue le felicitazioni che io porto al Centro Sperimentale e al Governo italiano per il suo eccellente esempio di come le arti e le tecniche del cinema e della televisione possono essere promosse nel migliore dei modi, aiutando e incoraggiando i giovani talenti.

Vogliate accettare le nostre congratulazioni molto sincere.

John Maddison
Presidente del Consiglio Internazionale
del Cinema e della Televisione (U.N.E.S.C.O.)

Caro Presidente Ammannati,

fra le esperienze che sono state per me motivo di maggiore soddisfazione, in questi ultimi sei anni, devo annoverare i frequenti contatti avuti con il Centro Sperimentale di Cinematografia. Tali rapporti hanno tratto origine dalla mia partecipazione al Centro Internazionale di Collegamento tra le Scuole di Cinema e Televisione, partecipazione che mi ha offerto l'occasione di visi-

tare per ben tre volte il Centro Sperimentale. Tutto ciò ha fatto sì che io mi formassi una conoscenza completa della Scuola, del modo in cui essa viene diretta, degli impianti di cui dispone, delle materie di insegnamento, degli studenti.

Le mie passate esperienze nel Medio ed Estremo Oriente e quelle attuali consistenti in uno studio di tutte le Sezioni Produzione Cinematografiche delle Università degli Stati Uniti, mi hanno dato il modo di visitare molte delle più importanti Scuole di cinematografia di tutto il mondo. Ebbene, posso decisamente affermare che il Centro Sperimentale di Cinematografia è uno dei principali e dei più grandiosi Istituti per l'insegnamento della cinematografia che esistono al mondo.

Esso dispone di un edificio di mole adeguata e di suggestiva concezione architettonica. La eccellenza degli impianti tecnici viene riconosciuta non soltanto in Italia, ma anche in tutta Europa e persino negli Stati Uniti. Le relazioni presentate dal Centro nei congressi internazionali sono state sempre di eccezionale interesse ed accolte con grande rispetto ed ammirazione da tutti i partecipanti. Le materie di insegnamento della Scuola sono ottimamente scelte dal punto di vista didattico ed abbracciano tutti i campi della produzione cinematografica. Disponendo di ottimi impianti e di un corpo di insegnanti altamente selezionati, è chiaro che, quando la scuola conferisce il diploma, lo dà a studenti che hanno ricevuto una istruzione completa e che sono in possesso delle migliori qualità per la loro futura attività professionale.

E' per questo motivo che il Centro ha attirato e continua ad attrarre studenti da tutte le parti del mondo.

Nel corso delle mie visite, non ho mancato di intrattenermi con gli studenti italiani nonché con quelli provenienti dagli Stati Uniti. Ho potuto constatare che quelli italiani sono dei giovani che si applicano con dedizione all'arte del cinema, dotati di una intelligenza vivace e pienamente soddisfatti degli insegnamenti che ricevono; ed il fatto che la scuola sia frequentata da giovani così dotati rappresenta per essa il migliore riconoscimento, giacché la valutazione di un Istituto di istruzione superiore è in funzione dal valore degli studenti che esso accoglie.

Ho inoltre avuto il piacere di incontrare numerosi studenti provenienti dagli Stati Uniti che hanno frequentato il Centro Sperimentale di Cinematografia e sono stato molto lieto di averli sentiti elogiare tale Istituto, i suoi metodi di insegnamento, i docenti e, soprattutto, esprimere la piena soddisfazione per il modo cortese con cui sono stati ricevuti dalla Direzione e dai loro compagni.

Nel 1959 il Centro Sperimentale ospitò il Congresso annuale del Centro Internazionale di Collegamento fra le Scuole di cinema e di televisione. L'organizzazione di tale Congresso fu fra le migliori tra quante ho mai avuto occasione di conoscere (il che è già alto titolo per la Direzione) ma lo slancio amichevole e il senso dell'ospitalità furono tali che non credo potranno mai essere superati in qualsiasi altro dei nostri futuri convegni. Personalmente, ricorderò sempre il nostro incontro a Roma come di uno dei più piacevoli soggiorni fra i viaggi compiuti in Europa.

A costo di ripetere una cosa già ben nota a tutti coloro che leggeranno

queste righe, è mio dovere riaffermare, nella mia qualità di Presidente del Centro Internazionale di Collegamento fra le scuole di cinema e di televisione, che il Centro Sperimentale è stato una delle pietre angolari nella creazione, nello sviluppo e nel perfezionamento di tale Centro Internazionale. Rappresentanti del Centro Sperimentale furono presenti al primo incontro, dando un valido contributo agli sforzi compiuti dal nostro Delegato Generale, Sig. Remy Tessonneau. Eguale contributo essi diedero nella prima fase organizzativa. Lo stesso Centro Sperimentale è stato sempre presente con i proprî Delegati a ciascun incontro ed il loro contributo di idee e di opinioni è stato sempre di eccezionale importanza.

In ragione del prestigio guadagnatosi e delle simpatie riscosse presso i Delegati, il Direttore del Centro, Dott. Leonardo Fioravanti, venne eletto Presidente della nostra organizzazione. Svolgendo il suo mandato con dignità, tatto e diplomazia, egli contribuì grandemente ad accrescere il prestigio della carica e conseguentemente quello del Centro di Collegamento. Rimarrà a lungo come sua benemerenza il fatto che, allo spirare del proprio incarico, egli si era guadagnata una stima ed un affetto superiori a quelli di cui godeva al momento di assumere la Presidenza.

Ho avuto l'onore di essere prescelto alla Presidenza subito dopo il Dottor Fioravanti. Il mio primo atto, dopo l'elezione, è stato quello di rivolgermi a lui per chiedergli di volermi aiutare nell'affrontare i problemi che incombono sul Presidente. Come c'era da attendersi da un gentiluomo e da uno studioso, egli è stato con me generoso di consigli in molte occasioni. Per questo aiuto gli sono particolarmente riconoscente.

Durante la riunione di Roma, ho avuto l'onore di incontrare il signor Floris Ammannati, nuovo Presidente del Centro Sperimentale di Cinematografia; nel corso di un ricevimento offertoci dall'ANICA ho potuto rendermi conto dell'alta considerazione in cui egli è tenuto da parte dell'industria cinematografica, insieme col dott. Fioravanti, con la Scuola e con gli insegnanti. Ciò è stato per me motivo di vivo compiacimento, poiché so che nell'ultimo quindicennio il cinema italiano si è affermato in tutto il mondo, anzi è stato uno po' dovunque. Sono convinto che, dati gli ottimi rapporti tra la Scuola e l'industria e con la eccellente preparazione degli studenti che provengono dal Centro Sperimentale, nel prossimo quarto di secolo non potranno mancare maggiori affermazioni per una Scuola e per una industria che sono già all'apice del successo.

Mi sia consentito quindi, come Presidente del Centro Internazionale di Collegamento, nell'occasione di questo venticinquesimo anniversario, di congratularmi anzitutto con voi per i successi del passato ed in secondo luogo di ringraziarvi — a nome del Centro Internazionale di Collegamento — per lo splendido aiuto che avete dato alla nostra organizzazione, senza del quale non potremmo avere raggiunto quelle dimensioni che ci contraddistinguono.

Mi sia consentito inoltre di aggiungere il mio ringraziamento personale per l'amabile ospitalità che il Direttore e la Scuola mi hanno accordato, esprimendo al tempo stesso il piacere che ho provato nell'entrare in rapporti di familiarità con il vostro Istituto e nell'esserne stato ospite.

Desidero infine sottolineare il fatto che l'Associazione dei Produttori di

Film Universitari, in riconoscimento delle benemerenze acquisite dal Dott. Fioravanti e dal Centro Sperimentale di Cinematografia nel sostenere il Centro Internazionale di Collegamento, in una seduta speciale del Comitato Esecutivo, tenutasi il 16 settembre 1960, mi ha incaricato, per tramite del suo Presidente, Signor Charles N. Nockman, di conferire al Centro Sperimentale di Cinematografia il diploma di Membro Fondatore dell'Associazione stessa; il relativo certificato sarà consegnato da persona idonea.

Nutriamo la speranza che questo riconoscimento sarà accettato con lo stesso piacere che abbiamo provato noi nel conferirlo ad una istituzione sorella.

Con i migliori e più fervidi auguri.

DON G. WILLIAMS
Presidente del Centro Internazionale di Collegamento fra le Scuole di Cinema e di Televisione,
Presidente del Comitato per le Relazioni Internazionali dell'Associazione dei Produttori di Film Universitari

Ho l'onore, a nome del Consiglio di Amministrazione dell'IDHEC, e ho personalmente il grande piacere di salutare, in pieno spirito di fraternità, la celebrazione dei venticinque anni di vita del Centro Sperimentale di Cinematografia.

Mi è anche particolarmente gradito — in occasione di questa celebrazione, alla quale io associo il suo brillante direttore, dr. Leonardo Fioravanti — di riconoscere i meriti straordinari e il superiore valore pedagogico di una scuola che, servendo così efficacemente il progresso del cinema italiano, ha per ciò stesso fatto avanzare, nella sua prospettiva universale, l'arte del film. Il fatto che il C.S.C. sia stato, fino dalla sua fondazione, un autentico laboratorio della sperimentazione cinematografica, gli ha consentito di concorrere, prima di altri organismi, all'evoluzione di questo incomparabile mezzo di rappresentazione della conoscenza. Il fatto che in seguito esso abbia elevato il suo livello pedagogico fino alla elaborazione di una filmologia e alla definizione mai del tutto compiuta della scrittura visiva gli consente anche di affiancarsi agli sforzi che in tal senso si fanno in campo internazionale e particolarmente a quelli dell'Istituto di Parigi.

Il cinematografo era un mestiere prima di diventare un'arte. Ad esso occorreva di esorcizzare la «tecnica» prima di accedere allo Spirito. Oggi tutte le scuole del mondo lo spingono, simultaneamente e solidamente, in questa via maestra, la sola ove il cinema possa incontrare colui che non avrebbe cercato se non l'avesse già trovato: l'uomo. Che nello stesso tempo il Centro Sperimentale si iscriva, nel libro d'oro delle scuole di cinema, come una delle prime che abbiano intuito e misurato la dimensione nuova di cui il cinema si arricchisce, grazie alla televisione, ciò lo fa meritevole di un altro alloro, da aggiungere a quelli che già coronano il suo valore e i suoi felici risultati.

La scuola di Parigi è felice e orgogliosa di portare alla Scuola di Roma, attraverso le calorose felicitazioni che io qui Le rivolgo, la sua viva simpatia e la sua alta stima.

MARCEL L'HERBIER
Presidente del Consiglio di Amministrazione
dell'I.D.H.E.C.

Quello che mi ha sempre colpito, varcando la soglia del Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma, attraverso i suoi portici, penetrando nelle aule o nei laboratori, è il carattere istituzionale dell'organismo.

Esso infatti appare con piena evidenza, anche ad un visitatore distratto, una casa di cultura, di arte e di tecnica, oggi scientificamente e armonicamente equilibrata, dall'avvenire assicurato.

Visto dall'interno il Centro Sperimentale di Cinematografia è anche qualcosa di più; poiché in questa «riserva» l'aspirazione cinematografica si sente non solo protetta, ma anche liberata e esaltata, come se l'audacia venisse a confondervi le proprie sorti con quelle della ragione.

Venticinque anni di sforzi, di superamenti, di risultati, hanno portato ad ancorare in questo quadro ammirevolmente attrezzato le speranze del cinema italiano e quelle di una parte notevole del giovane cinema internazionale.

Noi che parallelamente ci sforziamo di assolvere il medesimo compito e la medesima missione a Parigi, siamo felici di portare un saluto fraterno ai nostri colleghi romani e al loro istituto, nel momento in cui, circondati dai loro allievi, dai loro ex allievi, dai loro maestri, dalle più alte autorità governative e professionali, essi celebrano questo quarto secolo di attività nel dominio della settima arte.

* * *

Alla festa commemorativa della sua fondazione il Centro Sperimentale ha tenuto ad associare, nella maggiore misura possibile, le altre scuole di cinema esistenti nel mondo, invitando al tempo stesso il Centro Internazionale di Collegamento fra le Scuole di Cinema e di Televisione, il quale, nato da appena cinque anni, è già diventato un simbolo e un luogo privilegiato di convergenza pedagogica, artistica e morale per tutti gli istituti di insegnamento audio-visivo. E' anche a questo titolo che noi verifichiamo, in questa circostanza, la profonda amicizia che ci lega. Amicizia attiva che ha superato lo stadio del formalismo e che, dopo essersi instaurato fra i responsabili della direzione e dell'insegnamento, raggiunge gli istituti fino all'intimo della loro individualità: poiché, nel momento stesso in cui le scuole hanno deciso di conoscersi, di effettuare scambi di professori, di allievi, di film e di documenti, di confrontare i rispettivi metodi, gli aspiranti cineasti sono venuti ad avvicinarsi e a perfezionarsi nel corso di lavori comuni.

Sulla base di questo universalismo le cinematografie nazionali in formazione si mostrano avide di arricchirsi dell'esperienza di questa cinematografia internazionale in via di formazione, ma divenuta cosciente e solidale, in seno

ai convegni culturali del Centro di collegamento. A questa formazione di un giovane cinema mondiale il Centro Sperimentale di Cinematografia ha portato, fin dai primi giorni, un concorso determinante.

* * *

Per quel che è nelle mie possibilità, a nome dell'IDHEC come a nome del Centro di collegamento fra le scuole di cinema e televisione, io vorrei portare testimonianza a favore del ruolo esemplare che continua a svolgere con entusiasmo il C.S.C. di Roma. La sua magnifica realtà conferisce ad esso e a noi un diritto alla speranza, al servizio dell'arte cinematografica e al servizio di un nuovo umanesimo.

REMY TESSONNEAU
Amministratore Generale dell'IDHEC
di Parigi
Delegato Generale del Centro Internazionale
di Collegamento delle Scuole di Cinema e
di Televisione

In occasione del venticinquesimo anniversario del Centro Sperimentale di Cinematografia, ho l'onore di trasmettere alla Direzione, rappresentata dal presidente dottore Floris Ammannati e dal direttore dottore Leonardo Fioravanti, ai professori, agli impiegati ed ai studenti, i miei cordiali auguri di uno sviluppo sempre più brillante e di tanti nuovi successi nella loro opera — tanto responsabile ed importante per il futuro dell'arte del cinema — quella di plasmare le nuove individualità artistiche.

Tra la nostra Scuola di Cinema di Lodz ed il Centro Sperimentale, esistono forti legami di amicizia e di collaborazione. Quando nel 1947 abbiamo deciso di creare la nostra Scuola, le esperienze e i metodi di lavoro applicati al Centro, ci hanno servito da preziosissimo aiuto nelle nostre fatiche organizzative. Nel collegamento vicino che unisce la scuola romana alla realtà viva della vostra produzione cinematografica, abbiamo trovato un modello da seguire. Infatti, senza stabilire un rapporto stretto tra la teoria e la pratica, cioè la realizzazione di film, non sarebbe possibile — lo sapete voi e l'abbiamo capito anche noi — avviare i giovani artisti del cinema. Molti nomi illustri di registi, attori, scenografi ed operatori, che fanno la fama e l'orgoglio del cinema italiano e che furono allievi del Centro, testimoniano in modo chiarissimo di come sono giusti i metodi didattici e educativi applicati da Voi e di quali brillanti risultati, dopo 25 anni di attività, potete vantarvi.

Non sarebbe giusto però attribuire tutti i successi del Centro al solo apprezzare del lato pratico della creazione artistica. Quando nel 1959, durante il Congresso, ebbi la possibilità di visitare la vostra Scuola ed ebbi l'onore di discutere coi professori ed insegnanti, mi convinsi definitivamente che non c'è modo di formare un artista, un uomo del cinema, senza ispirargli l'amore e la stima per il patrimonio della civiltà mondiale, delle diverse scienze ed arti. Una base culturale solida, una conoscenza approfondita dei problemi del teatro, della letteratura, della pittura e della musica, un gusto artistico sicuro,

ecco gli elementi fondamentali per la preparazione di artisti che, un giorno o l'altro, attraverso gli schermi indirizzeranno il loro messaggio a milioni di individui.

Mi sia permesso di ricordare, qui, che ai primissimi tempi dell'attività della Scuola Cinematografica polacca, le stesse idee erano rappresentate da uno dei fondatori del Centro: l'indimenticabile Umberto Barbaro, illustre scrittore, eminente teorico e critico del cinema.

Sono convinto che la collaborazione, già esistente, tra le nostre due scuole, sarà consolidata e sviluppata nel futuro.

Vorrei infine, nella mia qualità di presidente della Fédération Internationale des Archives du Film, trasmettere al Centro Sperimentale gli auguri da parte di questa federazione. I lavori della « Cineteca Nazionale » hanno un valore inestimabile per la diffusione dei più alti risultati raggiunti dall'arte del cinema, e sono di un aiuto preziosissimo per gli studiosi e gli storici di quest'arte. Un significato tutto speciale hanno le interessantissime antologie che illustrano lo sviluppo e le metamorfosi del cinema italiano.

Per il cinema, un periodo di 25 anni vale quanto per le altre arti interi secoli. Il Centro Sperimentale può a giusto modo esser fiero dei suoi 25 anni che sta festeggiando. Tutti i numerosissimi amici della scuola romana, tra i i quali anch'io ho l'onore di trovarmi, gli augurano tanti simili anniversari nel futuro.

JERZY TOEPLITZ
Rettore della Scuola Superiore Nazionale del Teatro e del Cinema Leon Schiller a Lodz,
Presidente della Federazione Internazionale degli Archivi del Flm

Signor Presidente, Signor Direttore, Signori Professori e studenti,

Il collettivo dei professori, degli studenti e di tutto il personale dell'Istituto Cinematografico dell'URSS vi saluta calorosamente, in occasione del 25° anniversario dell'esistenza del Centro Sperimentale.

Durante i passati anni della sua brillante attività il Centro Sperimentale ha educato tutta una pleiade di giovani cineasti che hanno realizzato dei film belli, nazionali e realisti, esprimendo in essi le loro idee democratiche. Queste opere hanno toccato profondamente la coscienza di milioni di spettatori. Ogni attività cinematografica nella quale si esprima l'umanità e l'umanesimo provoca un'influenza benefica sugli spiriti e sui cuori degli spettatori e aiuta come nessun'altra attività artistica le nazioni del mondo intero a meglio conoscersi e a meglio unirsi nella loro lotta per la giustizia e per la pace sulla terra.

Vogliate accogliere, cari amici, i nostri auguri più vivi e più calorosi di continuo successo nel vostro bello e nobile lavoro; vogliate gradire il nostro auspicio di educare e formare sempre nuovi cineasti progressisti.

A nome di tutto il collettivo.

SERGHEI GHERASSIMOV
Il professore presidente
della facoltà di interpretazione

GROSHEV
Il direttore
candidato dell'arte cinematografica

Signor Direttore,

Di ritorno in Grecia desidero che Le pervengano le mie più vive congratulazioni per l'eccellente organizzazione delle manifestazioni per il 25° anniversario della fondazione del Centro Sperimentale di Cinematografia, la cui esistenza e funzionamento hanno avuto considerevole significato per lo sviluppo del cinema italiano.

Per tutti noi che ci interessiamo alla settima arte, il cinema italiano compie un esemplare lavoro ed ha ottenuto un progresso per cui le nostre speranze e i nostri sforzi non possono che mirare a produrre in Grecia qualcosa di analogo a quello che è già stato fatto nel vostro paese. Un grande progresso nell'arte cinematografica si deve all'Italia e soprattutto al Centro Sperimentale che si interessa da tanti anni dei problemi del cinematografo e i suoi risultati sono una preziosa guida non solo per i cineasti italiani, ma anche per quelli di tutto il mondo.

Personalmente ho avuto il piacere di constatare i grandi progressi del cinema italiano e i preziosi servizi che offre all'economia del vostro paese. L'ultimo contatto che ho avuto con i collaboratori del Centro e con quelli di tutti gli altri paesi, mi hanno dato l'occasione, per una volta ancora, di confermare i miei sentimenti di ammirazione sincera.

L'onorifica distinzione della assegnazione di una medaglia, in occasione del 25° anniversario del Centro, anche alla nostra scuola sarà per tutti gli amici del cinema greco, una prova di amicizia e un caro ricordo di questa manifestazione.

La prego di voler trasmettere a tutti i colleghi le mie vive congratulazioni e i miei caldi ringraziamenti per l'onore che mi hanno fatto invitandomi a partecipare alle manifestazioni del 25° anniversario, come per la consegna della apprezzata medaglia.

In modo particolare Le rivolgo i miei personali ringraziamenti per la Sua affettuosa accoglienza che mi resterà indimenticabile.

Con massima stima.

LYCOURGOS STAVRAKOS
Direttore della Scuola di Atene

Signor Ministro, Eccellenze, signor Presidente, signore e signori,

Sono doppiamente onorato, in occasione della mia prima visita a Roma di essere stato invitato a presenziare questo felice anniversario del Centro Sperimentale, e di essere stato incaricato dal Presidente della University Film Producers Association di presentare al Presidente e al Direttore del Centro il certificato di membro effettivo della Associazione accordato al Centro.

Vengo dalla Conferenza Generale dell'Unesco, a Parigi, dove sono impegnato come membro della delegazione statunitense, e sono perciò specialmente consapevole degli enormi compiti, che hanno di fronte al mondo, l'educazione, la scienza e la cultura, e come il cinema possa contribuire al progresso futuro della umanità:

Per esempio, due bilioni di individui sono fuori del cerchio della cultura

in attesa di imparare dall'immagine e dal suono quel che essi non possono ricevere dalla carta stampato. Sembra a me, così come a tutti quelli fra noi che si occupano del potente e drammatico strumento del cinema, e specialmente coloro nelle cui mani è la responsabilità di preparare i futuri realizzatori di film, che esista un enorme possibilità e opportunità di ottenere per risultato che questo potente e influente mezzo sia usato nell'interesse della verità, del progresso e della libertà.

E' con particolare piacere che presento per conto della University Film Producers Association di America un certificato di membro effettivo ai dirigenti del Centro, in questa occasione significativa nella storia dell'insegnamento del cinema nel mondo, e di portare loro l'invito di Don G. Williams, Presidente del Congresso Internazionale dei Direttori di Scuole del Cinema e della Televisione, a partecipare alla riunione che si terrà in Berkeley, California, nell'agosto 1961, insieme alla University Film Producers Association.

WILBERT H. PEARSON
Chief, Attestation and Review Staft
U. S. Information Agency

In occasione del 25° anniversario del Centro Sperimentale di Cinematografia sono felice di esprimere il mio apprezzamento e la mia ammirazione per il mondo in cui il Centro ha assolto, per un così lungo periodo di tempo, la sua funzione educativa e culturale.

E' anche per me motivo di compiacimento il fatto che un notevole numero di cineasti olandesi abbia potuto seguire i corsi del Centro Sperimentale, cosa che, senza alcun dubbio, ha un'influenza positiva sul livello della produzione cinematografica olandese.

G. J. HULSKER
Direttore delle Belle Arti del Ministero di
Istruzione Arte e Scienze dei Paesi Bassi

Eccellenze, signore, signori

l' « Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematograficas » di Madrid ringrazia dell'onore che gli è stato fatto di partecipare a questa significativa cerimonia e si unisce di tutto cuore alle scuole cinematografiche e televisive di tutto il mondo per rivolgere al Centro Sperimentale il suo saluto più affettuoso. Il lavoro svolto in questi venticinque anni dal Centro è stato di esempio a molti paesi ed è con sentimenti di simpatia, di gratitudine, e di grande stima, che noi formuliamo per questa scuola, che ha dato tanti valorosi cineasti, i voti più fervidi per un avvenire altrettanto fulgido del suo passato già così illustre.

JOSÈ LUIS SÀENZ DE HEREDIA
Direttore dell' « Instituto de Investigaciones y
Experiencias Cinematograficas » di Madrid

La scuola di “ Bianco e Nero „

di *MARIO VERDONE*

C'è un campo di indagine, nel cinema, che appartiene in gran parte, alle origini, alla intelligenza italiana, anche se lentamente si è fatta strada, all'estero, la considerazione e verso la nostra cinematografia e verso gli studi cinematografici in Italia. Fu infatti il pugliese Ricciotto Canudo che stese a Parigi la prima, seppure incompleta, poetica del film, dopo aver rivolto fin dal 1906 la sua attenzione profetica al cinema; lui che provocò quella fioritura di teorie, trattazioni, anticipazioni, manifesti, da cui presero le mosse Louis Delluc, Germaine Dulac, Abel Gance, e Jean Epstein, in Francia, e in Italia il suo amico e conterraneo S. A. Luciani, con saggi estetici che vanno dal 1911 in poi; nonché il Marinetti, coi manifesti futuristi che dovevano essere ripresi nelle idee da Apollinaire e nella terminologia dai russi e — particolarmente quello del cinema futurista del 1916 — realizzato punto per punto da Eggeling e Richter. La scuola di avanguardia francese assunse dal *barisien* lo stesso linguaggio, come nel caso del libro *Photogénie* di Louis Delluc, e nel sentire — come la Dulac — la « musicalità » del ritmo del film. Proiezioni d'arte, retrospettive, discussioni critiche, cine-clubs (come il « Club des amis du septième art ») sono altresì nati dal fervore iniziatore di Canudo. Un omaggio al suo pensiero fu la raccolta accudita da Fernand Divoire nel 1927 degli scritti dell'italiano sul cinema, intitolata « L'usine aux images ».

A Canudo, Luciani, Marinetti si affiancarono o fecero seguito altri scrittori: il Bellonci nelle pagine della rivista « Apollon » da lui stesso diretta, Anton Giulio Bragaglia con « Fotodinamismo » e numerosi altri studi e libri, Eugenio Giovannetti con « Il cinema e le arti meccaniche », Alessandro Blasetti con la rivista « Cinemato-

grafo » e i suoi attivi e vivaci aderenti, e poi Luigi Pirandello, Massimo Bontempelli, Carlo Ludovico Ragghianti — da « Cinematografo rigoroso » a « Cinema arte figurativa » — Francesco Flora, Jacopo Comin, Ettore G. Margadonna e molti altri ancora. E' impossibile, qui, dar conto delle idee, quali valide altre no, e della particolare posizione di ognuno degli scrittori ricordati. Basti dire che ciascuno di essi si preoccupò di inquadrare il problema del film in quello generale dell'arte. Tale intenso lavoro teorico e critico, favorito non tanto dal fiorire degli studi cinematografici in tutto il mondo, cui collaborarono efficacemente anche le riviste letterarie francesi e italiane (ricordiamo tra le nostre i numeri unici di « Solaria », « Prospettive », « L'italiano », « Il selvaggio » e quel magnifico fascicolo-documento che è « Il quarantesimo anniversario della nascita della cinematografia », pubblicato a Roma nel 1936) ma anche della eccezionale cultura estetica fecondata in Italia dall'insegnamento di Benedetto Croce, poté meglio cogliere i propri frutti col gruppo formatosi nel Centro Sperimentale di Cinematografia, e fattosi agguerrito nella pratica costante dei quaderni di « Bianco e Nero », usciti per iniziativa di Luigi Chiarini a partire dal 1° gennaio 1937.

Fu in questa sede che lo studio del film in Italia si avviò su una fase rigorosamente scientifica, universitaria, proprio perché il Centro Sperimentale aspirava a diventare una università del film, mentre Luciano De Feo lavorava nella stessa direzione con il più divulgativo quindicinale « Cinema », dove doveva contribuire per qualche tempo anche Rudolf Arnheim prima di riparare in America, e con « La rivista del cinema educatore » edita a cura dell'Istituto Internazionale della Cinematografia Educativa, che ebbe sede a Villa Torlonia e si sciolse col dissolvimento della Società delle Nazioni di cui era emanazione.

Gli studiosi italiani del fenomeno cinematografico, a quest'epoca, non avevano molto materiale su cui meditare, al di fuori dei veri e propri film. Scrivevo in una noterella su « Cinema » (n. 5, 1936) — « Biblioteche specializzate » — tutto preso da giovanile entusiasmo per gli studi sulla letteratura cinematografica: che cosa ci offre tale letteratura se non « Cinema, ieri e oggi » di Margadonna, « Film e fonofilm » di Pudovkin nella traduzione di Barbaro, « Cinematografo » di Chiarini, « Il film sonoro » di Bragaglia, « 24 ore in uno studio cinematografico » di Pallavera (Soldati), « Cinema, arte e linguag-

gio » di Consiglio? Erano, qui, i risultati più vistosi di un lavoro critico, teorico e divulgativo di quindici anni (1).

Ma con la nascita del Centro e di « Bianco e Nero » i problemi filosofici e tecnici furono affrontati con più ampio dispiegamento di forze. Quelli di estetica, dopo « Cinematografo » (con prefazione di Giovanni Gentile), con i « Cinque capitoli sul film » e con « Il film nei problemi dell'arte » di Chiarini, successive rielaborazioni di uno stesso pensiero, nonché con « Soggetto e sceneggiatura » di Umberto Barbaro, di impostazione crociana modificata poi da altri studi (nel secondo dopoguerra) di esplicita posizione marxista, tra cui « Poesia del film » e « Il film e il risarcimento marxista dell'arte »; ancora con « Problemi del film » di Chiarini e Barbaro, dove comparvero in selezione antologica le firme degli italiani F.T. Martinetti, Giovanni Gentile, Emilio Cecchi, Ricciotto Canudo, Longanesi, accanto ai tedeschi, ungheresi, inglesi, francesi, russi Hans Richter, Béla Balasz, Paul Rotha, René Clair, Alexander Arnoux, Vsevolod Pudovkin, S.M. Eisenstein, ecc. Fu da questo saggio di antologia estetica che hanno preso le mosse gli studi di storia delle teoriche cinematografiche in Italia, compreso quello pubblicato da Guido Aristarco presso l'editore Einaudi.

Chiarini e Barbaro volsero la loro attenzione ai problemi della recitazione con l'antologia « L'attore », anch'essa pubblicata dalle edizioni di « Bianco e Nero » mentre dei problemi tecnici si occupavano Libero Innamorati e Paolo Uccello (« La registrazione del suono ») e Francesco Pasinetti dette una utile « Storia del cinema » di tipo cronologico, Nino Ottavi scrisse della « Organizzazione della produzione », Ernesto Cauda del « Cinema a colori ». Non mancavano poi le traduzioni di Vsevolod Pudovkin (« L'attore nel film »), di Béla Bálasz (« Lo spirito del film »), di Rudolf Arnheim (« Il nuovo Laocoonte »), di Raymond Spottiswood (« La grammatica del film »), quali pubblicate in volume, quali ospitate nei fascicoli della rivista. Le pagine di « Bianco e Neró » si aprirono ai critici e agli scrittori, agli intellettuali, in una apposita rubrica (dal 1942) che poi doveva darmi spunto per il libro « Gli intellettuali e il cinema », ed a molti tra i più attendibili scrittori stranieri di cose cinematografiche, tra cui particolarmente, nella ripresa del dopoguerra, Georges

(1) Per una più ampia informazione sui « Primi anni della critica cinematografica » in Italia si veda il saggio di Glauco Viazzi in « Ferrania » n. 12, dicembre 1956.

Sadoul, Carl Vincent, Gilbert Cohen-Séat, Pierre Michaut, Amedée Ayfre, Lotte H. Eisner, Jean George Auriol, Jean Epstein, André Bazin, Roger Manvell.

A questo fervore di studi, ormai scientificamente intrapreso e perseguito, partecipavano anche psicologi, filosofi e pedagogisti (Agostino Gemelli, Ugo Spirito, Luigi Volpicelli, Mario Ponzo, Camillo Pellizzi, Galvano dalla Volpe, Félix Morlion, Nazareno Taddei), letterati (Pier Paolo Trompeo, Mario Praz, Carlo Bo, Carlo Bernari, Bruno Migliorini, Alberto Menarini, Rosario Assunto, Claudio Varese, Giuseppe Masi), artisti e critici d'arte (Gino C. Sensani, Vittorio Nino Novarese, Valerio Mariani, Virgilio Marchi), insegnanti del Centro (Raffaele Mastrostefano, Antonio Pietrangeli, Giovanni Paolucci e, più tardi, Giulio Cesare Castello, Angelo D'Alessandro, Giovanni Calendoli e Brunello Rondi), oltre ad un fitto stuolo di tecnici, registi, soggettisti e sceneggiatori, storici e critici del film: così numeroso da poter fecondare altri centri di ricerca e di creazione. Il più vivo, animato da Glauco Viazzi, fu attorno al 1945 a Milano, debitore non tanto alla attività di « Bianco e Nero » e alle iniziative degli studenti universitari, quanto e soprattutto alla cineteca « Ferrari », vero atto di fede di pochi (tra cui Alberto Lattuada e Luigi Comencini), autentico miracolo di passione per il cinema. Da questo centro di cultura cinematografica nasceva prima la collana « Domus » con utili antologie di fotogrammi di film, e, più importante, la collana « Poligono », nella quale gli studi sul cinema acquistarono, come nelle pubblicazioni di « Bianco e Nero », sostenutezza e rigore scientifico. Vi apparvero « Ragionamenti sulla scenografia » di Glauco Viazzi e Baldo Bandini, i saggi critici di Ugo Casiraghi, alcuni dei quali già stampati su « Bianco e Nero » («Umanità di Stroheim »), il saggio di Viazzi su « René Clair » e quello di Osvaldo Campassi su « Dieci anni di cinema francese », due libri che mettono con precisione sulla bilancia il contributo della Francia alla storia del film, un altro compendio storico di F. Pasinetti, « Mezzo secolo di cinema ».

Di Francesco Pasinetti — già direttore del C.S.C., storico e filologo, che scomparve a 37 anni, nel 1948 — cade qui opportuno ricordare, oltre i numerosi articoli e saggi, « La regìa cinematografica » scritta in collaborazione con Gianni Puccini e stampata a Venezia; e il « Filmlexicon »: aggiornamento e ampliamento di quello di Charles Reinert (da 973 a 3.200 voci). Il lavoro del Pasinetti fu

ripreso, ma con diversa impostazione, dal Centro Sperimentale nel 1958, con un nuovo stuolo di collaboratori guidati da Fernaldo di Giammatteo. L'opera, di mole considerevole, esce in più volumi e comprenderà dopo il dizionario dei personaggi, anche quello delle opere.

La iniziativa di « Poligono » non si arrestò agli studi di Pasinetti, Viazzi, Bandini, Casiraghi e Campassi. Si devono aggiungere a tali opere « Il linguaggio del film » di Renato May (altro studioso formatosi nel Centro Sperimentale di cui poi è diventato insegnante), precisa e aggiornata grammatica cinematografica, sulle orme dello Spottiswood; la « Storia del cinema italiano muto » di M. A. Prolo, collaboratrice di « Bianco e Nero » come Roberto Paolella, il quale doveva pubblicare preziosi « contributi » storici, specialmente in relazione alla produzione napoletana, poi raccolti in un più ampio volume, « Storia del cinema muto »; le sceneggiature di *Entr'acte, Zuiderzee, Vampyr,* sull'orma di quelle pubblicate da « Bianco e Nero », prima fra tutte *Kermesse eroica.* Fu tutto un lavoro minuzioso, preciso, appassionato, che fece onore alla critica italiana e di cui io stesso parlai, su invito di Jean George Auriol, nella « Revue du cinéma » (n. 13, 1948) indicando fondatamente la esistenza di una *scuola di "Bianco e Nero".* Giacché il contributo dato dal Centro Sperimentale di Cinematografia allo sviluppo e alla affermazione del cinema italiano non poteva essere considerato soltanto nel campo della regìa, della tecnica, della recitazione, ma anche, e sopratutto, nella teoria e nella critica. Critica saggistica, però: poiché è facile distinguere la critica cinematografica in *saggistica* e *giornalistica.* La *saggistica* è critica d'arte senza limitazioni: potrà essere storica, contenutistica, realistica (come prendendo a modello la ispirazione della realtà) e tener presenti i valori più profondi del film, artistici, ma anche sociali, di costume e via dicendo. La critica *saggistica* è uno studio che si compie scientificamente, senza condizionamenti di sorta, magari da soli, alla moviola, e senza tener in conto il parere del pubblico (2).

La critica *giornalistica,* esercitata quotidianamente, nasce in comunione col pubblico; e cercherà di raggiungere gli stessi fini dell'altra critica, quella in un certo senso più nobile, ma lo farà in for-

---

(2) Vedi l'inchiesta « Come si guarda il film » di Giacomo Gambetti e Enzo Sermasi, Galeati 1958, pagina 119.

ma più piana e accessibile, tenendo presenti e cercando di comprendere anche i motivi, spesso consapevolmente limitati, per cui un film è nato, e quelli per cui il pubblico trova accettabile un'opera che può essere fallita sul piano dell'arte, o che cerca di ottenere scopi che con l'arte non hanno niente in comune. Saggistica, quindi scientifica, è stata appunto e sempre, fino ad oggi, la critica esercitata da « Bianco e Nero ».

Molti degli autori che sopra abbiamo ricordato furono chiamati a collaborare alla collana di studi edita dalla Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia, che fu emanazione, almeno per molte opere, della scuola di « Bianco e Nero » (tanto che apparve in alcuni casi in copertina la stessa « Bianco e Nero » in qualità di editrice): si vedano i primi saggi, studi e antologie, organizzati dagli stessi redattori della rivista, come « Il film del dopoguerra 1945-49 », « Il cinema e le belle arti », « La musica nel film », « La moda e il costume nel film », « La scenografia nel film », « Le films pour enfants », « Venezia 50 », « Il neorealismo italiano », « Carné-Vidor-Garbo », « Cinema e TV », « Cinemascope, Vistavision, Cinerama », « Venti anni di cinema a Venezia ».

Si deve alla seria impostazione culturale data da « Bianco e Nero » agli studi cinematografici se i due maggiori filosofi italiani tra le due guerre, Giovanni Gentile e Benedetto Croce, volsero la loro attenzione al cinema. Il Gentile, firmando nel 1935 la prefazione di « Cinematografo » di Chiarini, aveva considerato — quando ancora molti intellettuali resistevano — il cinematografo come opera d'arte, tenendo per risolto il problema estetico « nel superamento o nell'annullamento della tecnica ». Più precisamente il Gentile così si esprimeva:

« Il problema estetico del cinematografo, in quanto deriva dall'impiego di una tecnica contenente elementi meccanici, è il problema di ogni arte; e anche in questo caso il problema si risolve nel superamento o annullamento della tecnica: ossia nello spettacolo, in cui lo spettatore non veda più nulla del meccanismo con cui si produce; e l'uomo che egli vede, è lì innanzi ai suoi occhi, vivo, non nello schermo, ma nel mondo: vivo della sua vita, della sua passione, oltre la quale nulla deve esservi; e il paesaggio è tutto com'è visto sempre dall'uomo che lo guardi con intensa passione ».

E Benedetto Croce, in una ben nota lettera a « Bianco e Nero », n. 10, dicembre 1948, scriveva:

« Le distinzioni delle arti, poesia, musica, pittura e via dicendo, rendono servizio pratico per la classificazione, e cioè per la considerazione delle opere d'arte dall'esterno, ma non valgono dinanzi alla semplice realtà, ché ogni opera ha la sua propria fisionomia, e tutte la stessa natura, perché tutte sono alla pari poesia, o, se così piace meglio dire, tutte sono musica, e tutte pittura, e simili. Dunque, un *film,* se si sente e si giudica bello, ha il suo pieno diritto, e non c'è altro da dire ».

Risfogliando con meno fretta gli studi dei maestri del Centro, vediamo che in « Cinematografo » il montaggio, come tra i russi, veniva affermato « essenza artistica del cinema ». La funzione della critica e il carattere nazionale delle varie cinematografie vi erano esaminate. Il problema morale veniva risolto nel senso della necessità di creare una serietà nella organizzazione cinematografica. Contrario al parlato, Chiarini raccomandava di ridurlo all'« essenziale », criticava il sistema capitalistico e metteva in evidenza l'importanza delle conquiste italiane nel campo del film come arte e storico (*Cabiria*), comico (Polidor), giallo (Za la mort), a carattere drammatico-sociale (*Sperduti nel buio* di Martoglio), operettistico (Lucio D'Ambra).

I « Cinque capitoli del film » di Chiarini sono un'analisi estetica del cinema alla luce della filosofia dell'atto puro di Giovanni Gentile. Nel primo capitolo si esamina il valore del soggetto in rapporto al contenuto del film, e di conseguenza i rapporti tra forma e contenuto, fra soggettista e regista, fra letterati e cinema, fra testo e spettacolo, per giungere a una analisi del valore della sceneggiatura rispetto alla regìa, dell'essenza visiva del dramma cinematografico, e della differenza sostanziale tra regìa e ripresa. « La tecnica, come del resto in tutte le arti, è fonte di ispirazione. Non può esservi creazione artistica di chi non conosce la tecnica cinematografica. La tecnica non è un antecedente dell'arte ma sorge dall'atto creativo. Con l'ispirazione nasce la tecnica la quale a sua volta è fonte di ispirazione ». Il secondo capitolo è dedicato all'attore cinematografico, cui l'autore riconosce tutta la importanza di artista creatore; il terzo ai problemi del sonoro (sincronismo e asincronismo, con rispetto ai canoni del « Manifesto » di Eisenstein, Pudovkin e Aleksandrov); il quarto ai rapporti tra cinema e morale (« il film d'arte è morale »)

dove l'autore ritiene che il problema estetico risolva tutto il problema del film, anche se il rapporto cinema-società sia così complesso ed ampio da esigere ulteriori indagini; e il quinto tra cinema e industria (« il film è arte, il cinema è industria », nella stessa conclusione cui giunge il Lebedev) difendendo la libertà del cinema pur nella necessità di conseguire una moralità senza pregiudizi, un'industria scevra da speculazioni.

Il materiale di « Cinque capitoli sul film » fu rifuso e ripresentato da Chiarini nel « Film nei problemi dell'arte ». Molti anni più tardi « Bianco e Nero » pubblicava dello stesso scrittore un compendio di critiche cinematografiche come « Panorama del cinema contemporaneo » (e del pari quelle del critico torinese Gromo in « Film visti »).

« Film soggetto e sceneggiatura » di Umberto Barbaro assorbe, rielabora e distribuisce tutto quanto è stato scritto sul cinematografo in campo estetico fino alla data di pubblicazione del libro (1939). I vari argomenti vengono affrontati e risolti con distinzioni, riferimenti e enunciazioni precise, senza trascurare le più compiute e progredite trattazioni sul film come arte e sull'arte in genere. Soggetto: « il regista poeteggia con la scelta degli attori, ma anche con la scelta del soggetto (Balasz). « Qualunque soggetto è buono purché si ponga un tema » (Pudovkin). Il film è « il conflitto di un'idea » (Eisenstein). « Base estetica del film è il montaggio » (Pudovkin), che è anche « lo specifico del film » (Lebedev, Opfermann). Occorre ricercare il « filmico » (Rehlinger). La sceneggiatura è rassomigliabile a una « partitura » di musica perché entrambe astrazioni di due realtà concerte (Canudo, Luciani, Dulac). « Fate che piangano, che ridano, che *aspettino* » (Griffith, citato da Margrave). Del « materiale plastico » Barbaro dà la seguente definizione: « invenimento di un materiale visivo e quindi fotografabile nel quale si attua il soggetto stesso nei suoi sviluppi e nella sua significazione ». Il film « divertente » è combattuto dall'autore — come dagli scrittori russi — il quale lo considera antiartistico in quanto di-verte l'intelligenza dello spettatore.

Sceneggiatura: è la « previsione del film nei suoi particolari » (Richter e altri). I problemi della ripresa (angolazione, inquadratura, composizione del quadro, illuminazione, stacco, dissolvenza, secondo la terminologia già adottata dagli scrittori tedeschi — Arnheim — e russi) vengono esaurientemente esaminati. Il Barbaro si dichiara

contrario ai movimenti di macchina (hanno ormai da molto tempo superato questa posizione le opere di vari registi, tra i quali ricorderemo Dupont, Hitchcock, Kurosawa, Antonioni), come armato delle « forbici poetiche » di Balazs e dei registi sovietici.

Nell'ultimo dei suoi libri, pubblicato postumo, e un po' distante dalla linea tradizionale tenuta dal 1937 ad oggi da « Bianco e Nero », « Il film e il risarcimento marxista dell'arte », Barbaro considera di primo piano più i problemi contenutistici del film che quelli formali, associandosi alla posizione presa dai sovietici, tra cui lo stesso Pudovkin, che enunciò anche ai cineasti romani questa evoluzione del suo pensiero, in un non dimenticato incontro, nel dopoguerra, al « Teatro delle Arti ». (E fu qui il vero inizio della polemica della « revisione »).

« Risarcire che cosa? Riparare forse il danno recato all'arte delle altre estetiche? Si tratta di cucire insieme un abito estetico a brandelli? — si domanda Giovanni Paolucci in « Rivista del cinematografo » (n. 9-10, Roma 1960). « Il titolo, che è di pugno dell'autore stesso, intenderebbe essere chiaro a questo proposito. Sul tema dell'arte, l'autore ha lungamente e faticosamente meditato: la teoria dell'arte, si può dire, era la disciplina cui egli dedicò con passione i migliori anni della sua vita: ed è singolare riscontrare come l'aspetto teorico della questione abbia ricevuto impulsi dalla esperienza personale dell'autore. Per intendere talune sue proposizioni, certe colleganze razionali, le impennate polemiche, il « rovello » d'intellettuale di Barbaro, bisognerebbe appunto accostarsi ai suoi atteggiamenti d'uomo nei quali la predominante « affettiva » dava apparente unità ai suoi dilemmi critici.

Quest'opera è documento, sopratutto, della crisi di un intellettuale moderno. Il cinema e la particolare predilezione che il Barbaro aveva per le arti figurative, non sono che un pretesto; una occasione per volgarizzare in termini accessibili il tormento di un uomo di cultura, immerso nella vita e in ciò è il suo valore tragico, la sofferenza ».

E ancora: « Egli percorse il cammino bruciato che dall'idealismo porta al materialismo, zigzagando tra gli sterpi di quello che fu un meraviglioso paesaggio e che gli aveva recato il sollievo momentaneo di qualche fresca sorgente. Nell'ultima parte del suo libro egli rifiuta le stesse affermazioni di un tempo: dopo aver a lungo soggiornato nelle oasi idealistiche, si rende conto di dover affrontare

il deserto per raggiungere una più alta mèta, ma lo fa invertendo il cammino. Egli comprende benissimo quanto insufficiente sia l'idealismo moderno per dare soluzione globale al problema dell'arte e gli volta decisamente e spalle. Ebbene, può essere istruttivo per il lettore non perderlo di vista, e seguirlo anche lungo la strada sbagliata ».

L'importanza dell'opera di Luigi Chiarini — che ha pubblicato anche altre opere di tipo polemico, come « Il film nella battaglia delle idee » e « Cinema quinto potere » — ma anche studi di carattere manualistico e pratico, come per esempio, una meno nota « Regìa cinematografica », rimeditando taluni « problemi teorici alla luce dell'esperienza della creazione cinematografica »; nonché dell'opera di Umberto Barbaro, è di aver inquadrato definitivamente in Italia il problema cinematografico della filosofia generale dell'arte, cui poi si è attenuta con metodologia scientifica rigorosa — ereditata da Francesco Pasinetti — la giovane critica cinematografica italiana: quella cui appartengono una vera schiera di scrittori, loro collaboratori, allievi, e comunque, anche se operanti in città diverse, affini alle loro ricerche e ai loro studi, contribuendo regolarmente — per molti anni — alla rivista del Centro. E qui compete ricordare Fernaldo di Giammatteo, Ugo Casiraghi, Glauco Viazzi, Guido Aristarco, Renzo Renzi, Renato May, Michelangelo Antonioni, Mario Verdone, Massimo Mida, Gianni Puccini, Giulio Cesare Castello, Fausto Montesanti, Antonio Pietrangeli, Carlo Lizzani, Gian Francesco Luzi, Guido Guerrasio, Vito Pandolfi.

Ancor oggi « Bianco e Nero » continua ad attirare le migliori leve con Ernesto G. Laura, Guido Cincotti, Leonardo Autera, Tino Ranieri, Alberto Caldana, Roberto Chiti, Riccardo Cessi, Giuseppe Ferrara, i quali collaborano costantemente alle varie rubriche della rivista, dove ben figura accanto alla loro anche la prosa dei pionieri, cui « Bianco e Nero », quando ha potuto, ha fatto ricorso: Roberto Omegna, Arnaldo Frateili, e da qualche anno a questa parte, Arrigo Frusta, che ha dato alla rivista del Centro i suoi saporosi « Ricordi di uno della pellicola ».

Se un carattere unitario dobbiamo riconoscere alla « scuola » di « Bianco e Nero », crediamo che non possa essere individuato in un preciso indirizzo filosofico, ché Gentile, Croce, Spirito, ed altri ancora, potrebbero di volta in volta esserne indicati i numi tutelari; ma piuttosto in un metodo di lavoro cosciente dei problemi estetici

e dello sviluppo delle diverse cinematografie, in una chiarificazione dei problemi in sede filosofica, e in una indicazione — per il pubblico, per i produttori, per gli uomini di cultura — di un cinema di maggiore impegno artistico, sociale e morale. Per raggiungere questi scopi Chiarini e Barbaro hanno procurato ai partecipanti al movimento le indispensabili premesse teoretiche. Poi è stato il neorealismo italiano a porli, tutti insieme, ancor più, di fronte alla realtà storica, come sono stati anche uomini come Pasinetti e Viazzi, collaboratori della rivista fin dal 1940, che hanno reso indispensabile un metodo filologico rigoroso. E quindi il Centro Sperimentale ha aderito alla ricerche filmologiche di Cohen-Séat, organizzando anche uno speciale Congresso a Venezia nel 1948, e non ha esitato a considerare filmologiche tutte le sue ricerche, *estetiche* e *storiche, pedagogiche, psicologiche* e *sociologiche,* che tali erano fin dagli inizi di « Bianco e Nero » (si veda la collaborazione di Agostino Gemelli, ad esempio), mentre la filmologia di Cohen-Séat non nasceva che nel 1946 e con una precisa limitazione di orientamento psicologico: come studio dei fatti filmici, determinanti effetti cinematografici, mentre lo studio del film e quindi la filmologia del Centro e di « Bianco e Nero » assumeva un significato ben più ampio: studio di tutti i fatti filmici, delle loro premesse teoriche, delle loro conseguenze storiche ed anche del loro impiego nell'educazione, dei loro effetti sullo spettatore e sulla società.

Essendo giunto a questo, lo studio del film nella sede del Centro (anche se opere di molto interesse come « Il divismo » di G. C. Castello, « Il film cecoslovacco » di E. G. Laura, « La critica estetica del film » di Antonio Covi, o certi studi sul film educativo e ricreativo per la gioventù, su particolari apporti creativi alla realizzazione del film, venivano edite altrove), si può dire che sia proprio su tali punti che la scuola critica di « Bianco e Nero » si differenzia da altri gruppi e movimenti, conservando, riteniamo, negli studi cinematografici, col suo interesse *globale* per il fenomeno cinematografico — si vedano anche le pubblicazioni giuridiche (Capitani) e a carattere economico (Solaroli, Brosio) — proprio per queste caratteristiche e per la continuità, serietà, e conseguenze positive del lavoro svolto, un posto di assoluta avanguardia.

Una « scuola » si caratterizza per l'*unità* del lavoro compiuto in *équipe,* in ordine al luogo, al tempo, all'insegnamento impartito, all'indirizzo adottato. La scuola di « Bianco e Nero » risponde a

tutte queste premesse: di *luogo* per l'ambiente, nato attorno al Centro Sperimentale di Cinematografia, nel quale ebbero a convergere i vari interessi critici e culturali; di *tempo* con una data di nascita precisa (1937) e una continuità mai spezzata, seppure incrinata talvolta dalle ingerenze extra-culturali sofferte dal Centro; di *insegnamento* (si ricordino i « maestri » Chiarini, Barbaro, Pasinetti e i loro prosecutori); di *indirizzo,* che fu dapprima estetico-storico, poi filologico e filmologico, come conglobamento di tutte le esperienze precedenti. Il neorealismo non mancò di suscitare anche inevitabili influenze, di ordine sociale e di realismo critico (3). E vi si distinsero due specifici rami: quello marxista (capeggiato da Barbaro), e quello cattolico, dacché « Bianco e Nero » ospitò generosamente gli scrittori, come Félix A. Morlion, che dettero una interpretazione cristiana del fenomeno.

All'epoca del neorealismo e di certe baruffe di carattere ideologico, cui abbiamo or ora appena accennato, vi fu da parte di molti tra i più impegnati partecipanti al movimento, un desiderio di caratterizzarsi: nascono da questa esigenza, del resto, le varie correnti di studio, anche extra-romane, che riteniamo di dover considerare quasi tutte come determinate dalla stessa matrice maggiore, e cioè quelle riviste e collane che, dopo l'affermazione di « Bianco e Nero », hanno preso vita e che, in qualche caso, proprio da certe discordie avvenute nella stessa lunga vita della rivista sono generate: fu così che Luigi Chiarini, allontanatosi dal Centro nel 1952, fondò la « Rivista del cinema italiano » (vissuta dal 1952 al 1955), che Di Giammatteo, dopo aver curato per la collana di « Bianco e Nero » un'opera fondamentale, « Documentario e realtà » di John Grierson, fondò a Torino la « Rassegna del film » (1952-54), di spirito liberale; Aristarco diresse « Cinema nuovo », Castello « Cinema », Renzi la collana cinematografica Cappelli, cui si aggiunsero anche — per completare il quadro fino ad oggi — « Filmcritica » di Edoardo Bruno, « Cinema éducatif et culturel » di Verdone, « Filmselezione » di

(3) Sul concetto di « realismo critico » vorrei richiamare a una mia nota apparsa su « Cinema », n. 58, 1951, in occasione dell'inizio di una rubrica critica dedicata ai cortometraggi: « E' al confronto della assoluta sincerità del neorealismo italiano che le formule hollywoodiane sono diventate inservibili, come giocattoli rotti. E' nella accorta valutazione del documentario che il critico cinematografico può adeguarsi a tutte le nuove esigenze che il mestiere gli impone. Qui la sua analisi, che si presuppone cosciente dei problemi estetici e dei "dati" storici, può qualificarsi, come figlia del suo tempo, in una sorta di "realismo critico" che non saprei altrimenti definire ».

G. Ferrara, che hanno continuato, anche se in campi diversi, la battaglia per la cultura cinematografica.

La vera forza di « Bianco e Nero » fu di mantenersi il più possibile, nonostante le non poche difficoltà, sul piano culturale e non su quello ideologico.

Ad un dato momento, a dire il vero, nacquero prese di posizione precise, anche di natura marxista, sui problemi della « revisione » o della « terza via ». Ma « Bianco e Nero » non accettò mai completamente di scendere su questo terreno tanto più che le polemiche si rivelarono male impostate ed oggi pressoché superate. Non inutili, però, che se la critica cinematografica si è evoluta in questi ultimi anni, diventando, debitamente, sensibile non solo ai problemi dell'estetica ma anche a quelli della società, è proprio perché ha preso il meglio da queste ricerche e da queste posizioni talvolta estreme che d'altronde trasportarono la polemica in altre sedi.

Ciò dicendo, è evidente, non pretendiamo di voler dare a « Bianco e Nero » il monopolio della cultura cinematografica in Italia. Come negare, facendo un passo indietro, l'opera di penetrazione, in maggiori strati del pubblico, della rivista « Cinema », cui aderirono Giuseppe De Santis, Domenico Meccoli, i Puccini, gli appartenenti ai Cine-GUF (che dettero origine a un interessante fenomeno culturale), alcuni collaboratori di Luchino Visconti ed anche molti degli stessi collaboratori di « Bianco e Nero »? La differenza con « Bianco e Nero » fu che « Cinema », appunto perché a maggiore diffusione, non si presentò, sul nascere, di tipo scientifico e universitario; ma, per il tono datogli in partenza da Luciano De Feo, piuttosto di divulgazione, sul genere di un altro periodico edito da Hoepli: « Sapere ». Ma quando fu Aristarco ad assumere la redazione, la rivista ebbe un evidente rinvigorimento culturale.

Nel Centro Cattolico Cinematografico convennero molti cultori cattolici del film, con l'intento di non lasciare estranea la vasta famiglia cattolica allo studio e ai problemi del cinema. Essi promossero la edizione di varie pubblicazioni a carattere morale e critico, curarono la stampa della « Rivista del cinematografo » (fondata nel 1930) e pubblicarono nel 1941 « Il volto del cinema » con scritti di Basari, Canessa, Chili, Covi, Fabbri, Gedda, Lazzarini, May, Meneghini, Zaccagnini, attorno ai problemi di tecnica e di regìa, critica ed estetica. Le teorie sul montaggio divulgate da « Bianco e Nero » (molti dei nomi citati appartenevano ad ex-allievi del Centro), le

ricerche storiche e filologiche italiane più progredite, le esperienze documentaristiche nazionali, le idee della « pagina cinematografica » dell'« Osservatore romano » redatta da Mario Meneghini, v'erano assunte e sviluppate. Altre opere nate in questa cerchia di studi sono « Introduzione al cinema » di G. M. Scotese (1941) e « Cinema morale » di Luigi Civardi (1945) pubblicate dalla editrice A.V.E., che in una collana diretta da Michele Gandin fece apparire uno studio a carattere storico-sociale di Sergio Sollima: « Cinema in U.S.A. ». Anche Scotese e Sollima provenivano dalle leve del C.S.C. Più di recente sono apparse per la collana di « Rivista del Cinematografo » opere di Antonio Covi (« Nasce il film »), Filippo Paolone (« Film e pubblica opinione »), Elisa Oberti (« Estetica e cinema »), e dello scrivente (« Piccola storia del cinema » e « Il cinema per ragazzi e la sua storia »).

Ma il panorama degli studi italiani sul cinema, e particolarmente quelli a carattere estetico, — anche a prescindere da queste ultime annate, abbastanza feconde da richiedere un capitolo informativo a parte — non sarebbe ancora completo se non ricordassimo, per altra corrente di idee, Adriano Tilgher e la sua « Estetica » del 1931, di cui « Bianco e Nero » si occupò nel 1943 (n. 8), e dove lo scrittore aveva riconosciuto nel cinema « l'unica forma di arte nuova e vitale del novecento ». Dieci anni avanti — è accaduto alla maggior parte degli intellettuali di tutto il mondo — lo stesso Tilgher aveva additato il cinema come uno dei fattori di corruzione dello spirito pubblico. « La fotografia non è che il mezzo meccanico di riproduzione di quello che realmente costituisce l'arte del cinema ».

Al Tilgher si rifece, nel 1941, Wolfango Rossani nel volume « Il cinema e le sue forme espressive » e « Appunti di critica estetica ». L'autore vi faceva una revisione della estetica crociana e sosteneva la necessità di una « gerarchia artistica ». Il cinema era considerato come arte composta, non originaria (e per questo era stato di solito escluso dal novero delle arti); ma la sua esigenza figurativo-emotiva non poteva non risultare assolutamente originaria.

Anche in « Carmine o della pittura » di Cesare Brandi (1945) parte del dialogo, che richiama alla dialettica socratica, è rivolto al problema del film, considerato non forma d'arte ma d'eloquenza. E si ricordi, inoltre, « Il cinema e il problema estetico » (1959) di Giovanni A. Bianca, che molto si è valso delle ricerche degli studiosi di « Bianco e Nero ». Il largo panorama è specialmente arric-

chito oggi da Carlo Ludovico Ragghianti con « Cinema arte figurativa », che poi riprende quanto lo scrittore aveva esposto anche in « Cinematografo e Teatro » e in « Cinematografo rigoroso », nonché nel saggio « Spazio Tempo Cinema Arte » pubblicato da « Bianco e Nero » (n. 6, 1949), e che indica nella affermazione della figuratività del cinema, da considerare alla stregua delle altre arti figurative, il carattere dell'opera, riprendendo gli studi pubblicati in « Cine-convegno »:

« Per quanto si guardi, per quanto si indaghi, o si sottilizzi, non è possibile riscontrare, fra queste due espressioni (cinema e teatro), altra differenza se non, tutt'al più, di « tecnica »: il processo è il medesimo; e della stessa natura sono i modi (figurativi o visivi), generalmente intesi, attraverso i quali si coagula in « forma » uno stato d'animo, un particolare modo di sentire. Differenza della tecnica, cioè nei mezzi materiali adoperati dall'artista per presentare, rendere esteriore o visibile un complesso di sentimenti. S'intende dunque che qui si parla della astratta tecnica, non della tecnica che, come contenuto, è tutt'uno con l'arte ».

Chiarini, Barbaro, Ragghianti, sembrano a tutt'oggi le « punte » dello studio italiano sul film. Il loro pensiero è arricchito anche da una ricca esperienza pratica, anche nel caso di Ragghianti, che ha dato vita a una suggestiva serie di documentari sull'arte, anzi *critofilm,* come li ha chiamati, perché tendenti a realizzare la critica d'arte mediante i mezzi propri al cinematografo.

V'è tuttavia uno scrittore e critico letterario di grande prestigio, Francesco Flora, che ci sembra importante non meno di essi nella storia della nostra letteratura cinematografica, anche se del tutto distaccato, per i suoi stessi interessi specificamente letterari, delle ricerche costanti di « Bianco e Nero ». Flora ha esaminato i problemi estetici del film con netta seperazione dalle teorie francesi, russe, tedesche, italiane, inglesi, con personale indagine, mantenendosi in un cerchio estetico concludente, sicuramente originale, e teoricamente efficiente, anche se ha seguito un altro sentiero, facilitatogli dalla grande premessa della filosofia dell'arte crociana (come del resto era già accaduto anche per altri studiosi: lo stesso Ragghianti, De Benedetti, Consiglio, Gerbi e i collaboratori di molte riviste letterarie che si erano interessate di cinema, e che abbiamo ricordato all'inizio del presente studio).

Flora ha creduto e crede nel cinema come arte, ma anche nel-

l'unità dell'opera cinematografica che si concreta nella persona dell'autore unico del film. Ha riconosciuto le attuali manchevolezze del cinema, cui pochi assertori di questa espressione fanno ancora accenno (soltanto Chaplin e Clair ritengono, quasi paradossalmente, che sul cinema non si sa ancora *nulla*): « ma in realtà il valore del cinema, arte ancor troppo mista per consentire giudizi d'insieme, appare talvolta anche meglio che nei film dei grandi attori o ideatori, in opere minime, perfino nel cinema dei dilettanti » (« Civiltà del novecento », 1932); le debolezze di certi suoi trapassi psicologici, per cui ancora l'opera cinematografica non riesce sempre ad articolarsi e risolversi come l'aspirazione al *cinema cinematografico* vorrebbe; e la difficoltà del *cinemante,* come lo chiama, per tradurre in immagine la sua visione poetica, fintantoché non sarà padrone assoluto della « camera », come d'una penna o d'un pennello. « Ma tutto ciò non intacca il valore positivo del cinema » (« Civiltà del novecento »).

« Fino a quando in un'opera cinematografica — scrive in *Lettere e il cinema* (Pan, 1935, n. 6, poi inserito nella « Taverna del Parnaso », 1943) si dovrà notare uno squilibrio fra bei quadri e il meschino nucleo drammatico, nessuna nuova arte sarà raggiunta. La viltà dello svolgimento drammatico contamina anche i frammenti di bella plastica, e in tutti i casi mostra che i frammenti dovrebbero andare soli, perché l'insulsaggine non li sorregge e non li avvantaggia ». « Col pretesto della compenetrazione di tempo e di spazio è poverissimo (il cinema) di indispensabili trapassi psicologici. Mentre sviluppa meticolosamente particolari insignificanti nel quadro generale, salta e sopprime i veri nodi in cui consiste l'unità di un tema. Certe condensazioni del cinema sono espedienti come d'un narratore che, dopo prolissi particolari, giunto al punto difficile del racconto in cui dovrebbe impegnarsi, si sbriga annunciando la conclusione. Al cinema troppo spesso manca il senso della proporzione narrativa e drammatica ».

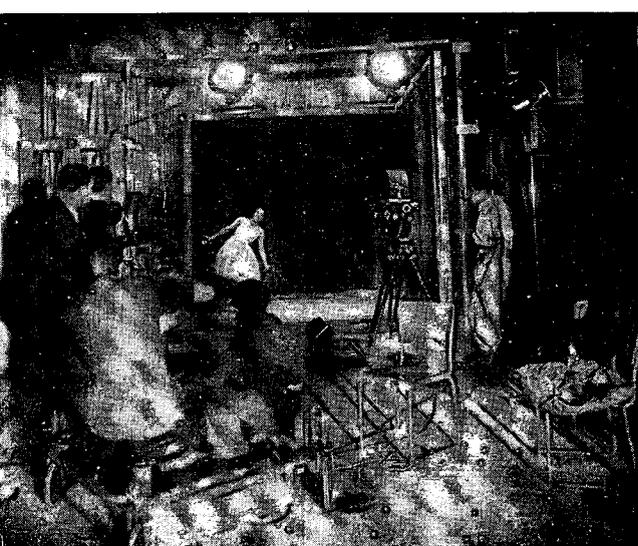
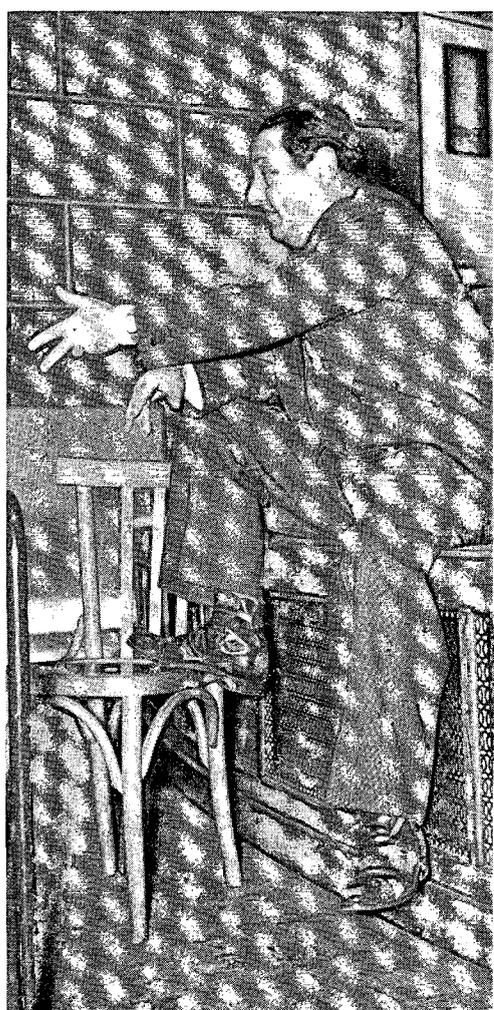
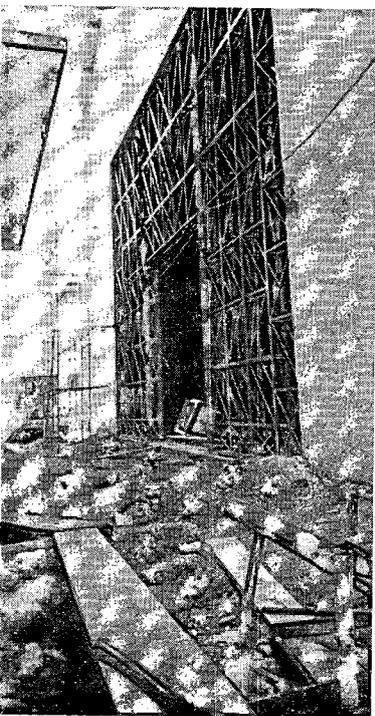
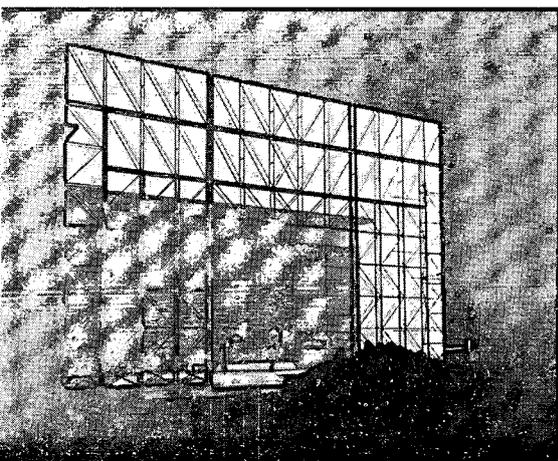
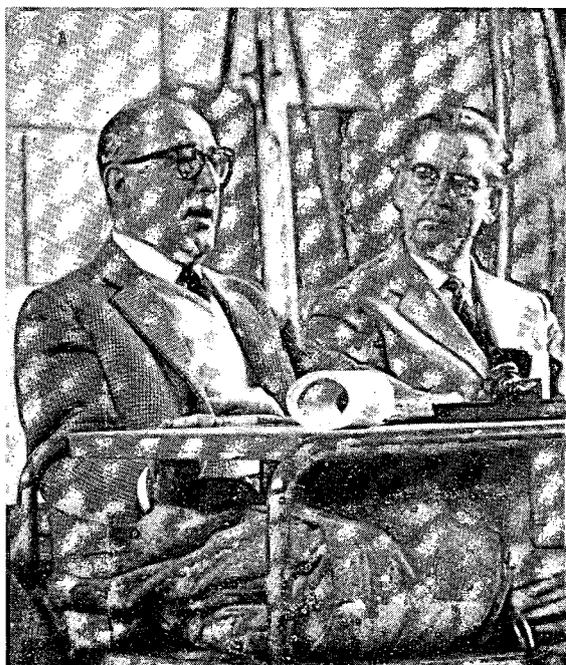
Il Flora ammette che il cinema soffre spesso di monotonia nei ruoli e negli ambienti, ma si domanda anche in « Civiltà del novecento »: « Chi dirà male della stampa e dell'alfabeto solo perché è possibile abusarne? ». « Il cinema è meno abbietto di non so quanti libri e giornali ». Non solo ma è anche « una forma di ortografia come la pittura e la scultura », « la più perfetta maniera di scrittura e memoria che sia oggi al mondo: e avrà un giorno i suoi paleografi e restauratori ». « E quanti temi — aggiunge — noi sentiamo come

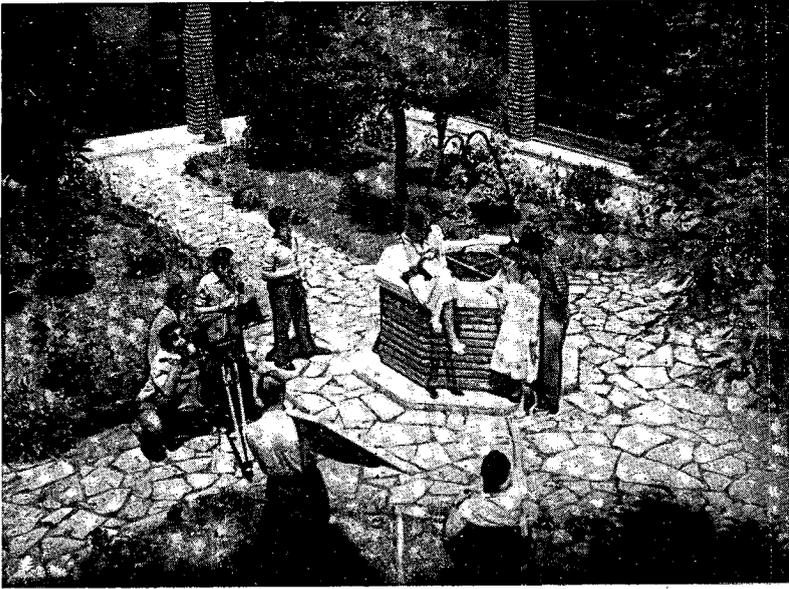
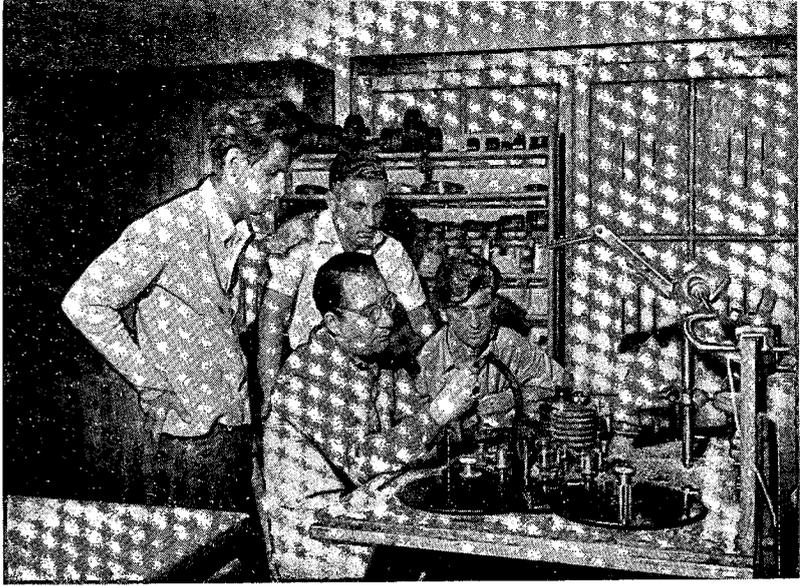
Fogli d'un vecchio album

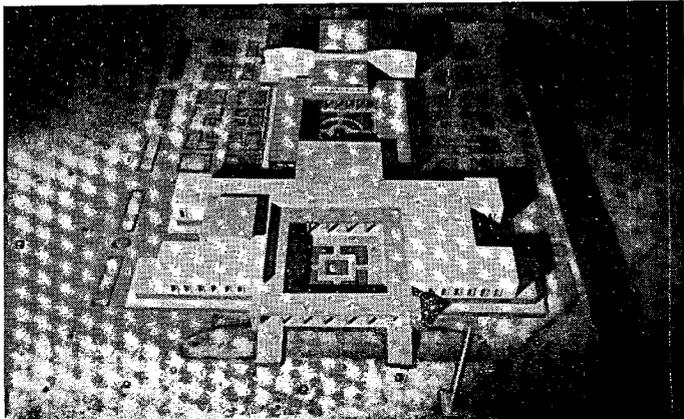
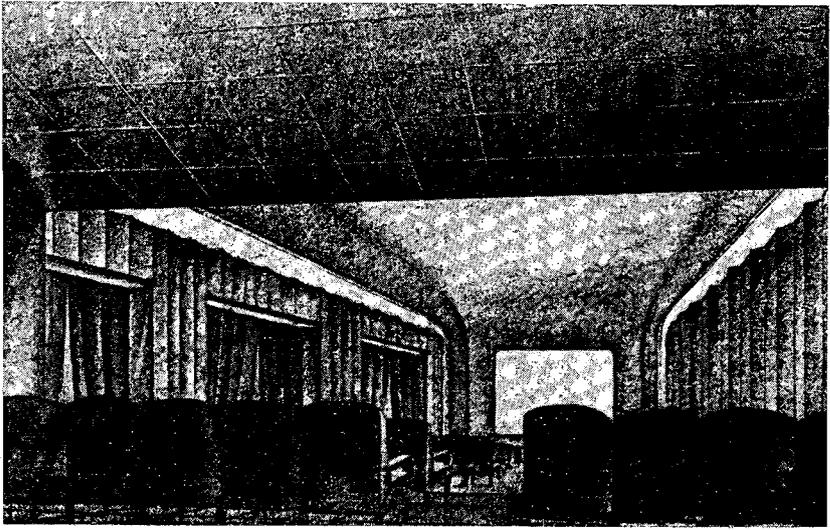
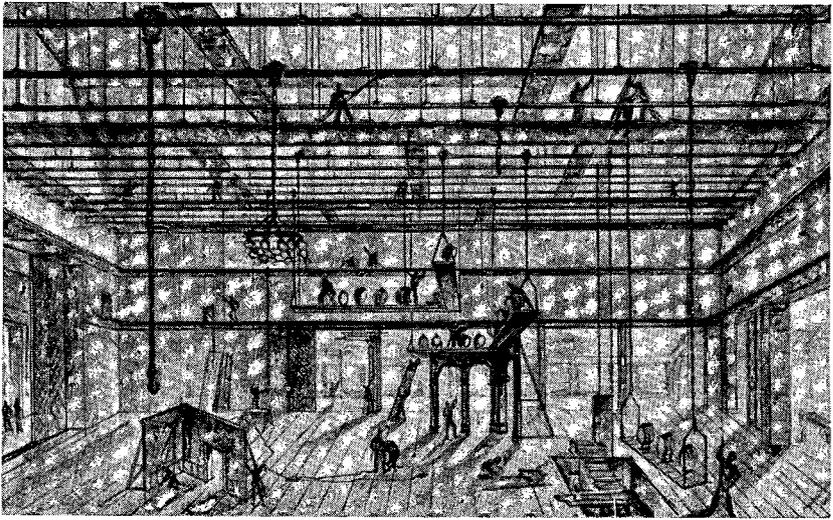
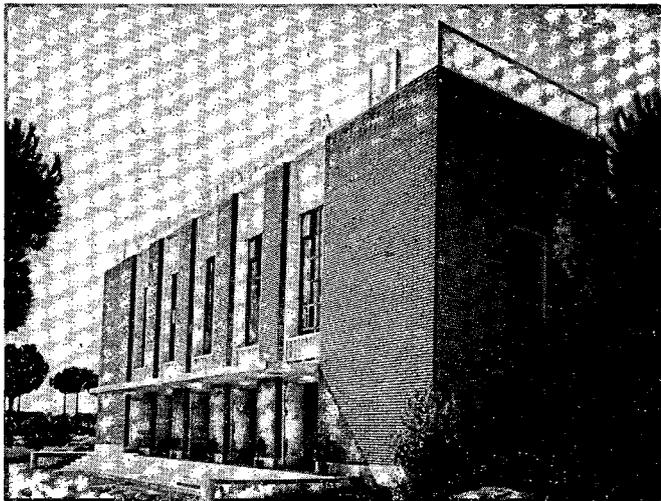
Allievi e docenti 1938 (foto-ricordo al termine di *Trionfo d'amore*). Dal basso in alto e da sinistra a destra: Marisa Romano, Bobby Todd, Antonio Traverso, Carlo Nebiolo, Renato May, Federico Sinibaldi; Colombo Pieraccioli, Giovanni Paolucci, Luigi Chiarini, Paolo Uccello, Luigi Raggi; « Il lituano », Giovanni Ventimiglia, Gianni Agus, Piero Pierotti, Carlo Bressan, Corrado Capparveniz, Pietro Di Falco, Giorgio W. Chili, Giarratano, Luisella Beghi, Lupo; Alberto De Santis, Virgilio Gottardi, Melandri, Riccardini, Antonio Schiavinotto...

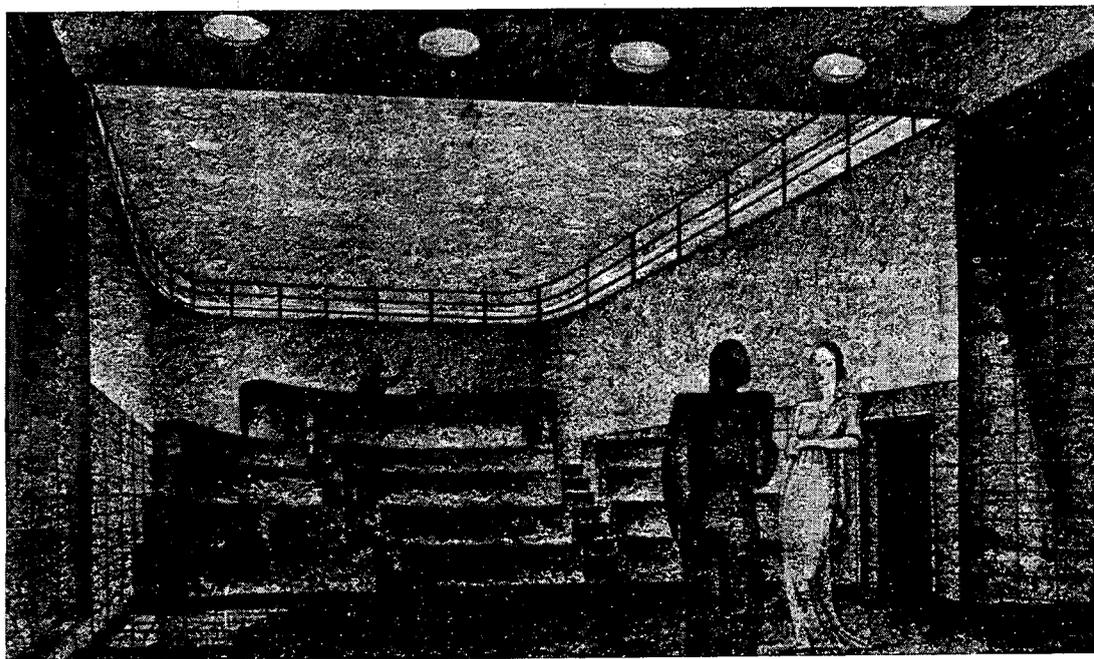
Allievi 1937

Febbraio 1937: Renato May prova con un'allieva attrice il suo *Dramma in un minuto*, una delle prime esercitazioni.

Una scena di *Vecchio tabarin*, cortometraggio realizzato nel marzo 1937 dagli allievi Mario Pannunzio, Piero Pierotti e Primo Zeglio. Mentre Zeglio e Pierotti sono ora attivi registi, Pannunzio, dopo alcune sceneggiature, ha lasciato il cinema e dirige oggi il settimanale *Il Mondo*.

(in alto): L'allievo Luigi Zampa batte il « ciak » per un'inquadratura di *Vecchio tabarin* di Pannunzio, Pierotti e Zeglio. Sono in scena gli allievi Rita Zivori, Maria Luisa Mantovani, Alberto De Santis, Otello Toso, Renato May. *(sopra)*: Ottobre 1938: si gira *Inquadratura* di Renato May. *(a destra*: Ieri e oggi Alessandro Blasetti è uno dei registi più vicini agli allievi.

(*a sinistra*) Il regista sovietico Sergei Gherassimov, che è anche insegnante alla Scuola di Mosca, nell'aula di scenografia del Centro. (*sotto*) Il regista Mario Camerini parla agli allievi in uno dei frequenti incontri fra questi ultimi e i registi italiani e stranieri.

(*a sinistra in alto*) Sviluppo delle attrezzature tecniche: apertura del secondo teatro di posa. (*a fianco*) La porta a sezioni del secondo teatro di posa.

La giovane generazione del cinema italiano. Francesco Maselli, Luciano Ricci, Nanni Loy si esercitano alla moviola nel 1948-49 con il montatore Mario Serandrei.

Si gira uno « short » in un « patio » del Centro.

Il plastico del primo progetto del Centro, poi modificato (arch. Antonio Valente).

La costruzione del C.S.C. dai bozzetti dell'arch. Valente al risultato conclusivo. (*in alto*): La sala di proiezione. (*al centro*): L'interno del secondo teatro di posa, con le aperture perimetrali a sezioni e con le attrezzature di scorrimento al soffitto. (*in basso*): La facciata del C.S.C., che dà sulla via Tuscolana, di faccia a Cinecittà.

Incontro con un Maestro

(*in alto*): Charles S. Chaplin, a Roma per la « prima » di *Limelight*, assieme allo scomparso Virgilio Marchi, durante la visita al Centro del dicembre 1952. (*in basso*): L'aula di recitazione, nel bozzetto dell'arch. Valente.

John Ford circondato dagli allievi.

Sergei Bondarciuk, a Roma per interpretare un film di Rossellini, visita il Centro.

1960: si inaugura lo studio televisivo, coronamento delle attrezzature tecniche del Centro.

pronti a rompere dalla lirica del cinematografo! Così io sogno e vedo un gran poema delle acque, dalla nuvola alla pioggia, alle polle vive donde nascono i fiumi: rapporti di luce e suono, da comporne un vasto inno, interpretato e sofferto dall'uomo ».

Nota

Il primo numero della rivista « Bianco e Nero » uscì nel gennaio 1937 con la direzione, formale, di Luigi Freddi, mentre Luigi Chiarini ne era il vice direttore responsabile. Nel maggio 1939 a Luigi Freddi successe Vezio Orazi, e segretario di redazione era Francesco Pasinetti. Nel maggio 1941 restò unico direttore Luigi Chiarini e nel settembre era Antonio Pietrangeli il nuovo segretario di redazione, cui successe nel novembre dello stesso anno Mario Verdone.

Nell'ottobre 1947, dopo che le pubblicazioni erano state interrotte a causa della guerra, apparve la nuova serie di « Bianco e Nero » con Umberto Barbaro direttore ed Edgardo Macorini redattore capo. Uscì un solo numero e nel 1948 tornava alla direzione Luigi Chiarini che si valse per alcuni mesi di Massimo Mida come redattore capo al quale subentrò Mario Verdone. A questa epoca furono istituiti uffici di redazione anche a Napoli e Milano, affidati rispettivamente a Roberto Paolella ed a Guido Aristarco.

Il primo gennaio 1952 assumeva la direzione della rivista il nuovo direttore del C.S.C. Giuseppe Sala, essendosi allontanato Luigi Chiarini. Fu istituito un comitato di redazione formato da Alessandro Blasetti, Virgilio Marchi, Renato May, Fausto Montesanti, Mario Verdone. L'ufficio napoletano rimase a Paolella e quello milanese fu affidato a Luigi Rognoni. Redattore capo della rivista restò Mario Verdone fino al gennaio 1954, allorché gli successe Nino Ghelli. Nel 1956 fu sciolto il comitato di redazione, e divenne segretario Guido Cincotti. Nel novembre 1956 la direzione passava a Michele Lacalamita, con comitato di redazione composto da G.B. Cavallaro, Giulio Cesare Castello, Fernaldo Di Giammatteo, Ernesto G. Laura, Mario Motta e segretario lo stesso Laura, sostituito nel marzo 1957 da Alberto Caldana.

Attualmente la direzione della rivista è affidata a Floris Luigi Ammannati, con Leonardo Fioravanti condirettore responsabile, e la redazione dipende dall'Ufficio Studi del Centro.

I "precedenti" del C. S. C.

di ANTON GIULIO BRAGAGLIA

Certamente Ricciotto Canudo presentì la necessità di un avvicinamento tra cinema e scuola, al fine di preparare allo studio del film le persone più coltivate, rompendo quel monopolio per cui le « officine di immagini » erano tutte in mano di avventurieri senza scrupoli, proprietari di baracconi da fiera, « commercianti ciechi ». E se ne trova traccia nella sua raccolta di scritti « L'usine aux images ».

Nel primo dopoguerra scuole di cinemtografie private sorgevano già in alcune città (Roma, Napoli, Torino), perfino scuole per corrispondenza: dominio incontrastato di praticoni, autodidatti, vecchi artisti ormai fuori del giro, e magari anche di imbroglioni; paradiso di fanciulle invasate, decise a diventare « stelle » e di ingenui accorsi dalla provincia.

Una campagna per la nascita di una scuola cinematografica che affrontasse con serietà, come una Accademia d'Arte, i problemi dell'insegnamento delle tecniche del film fu svolta da vari giornali, tra cui in primo luogo, nel 1922, *da « Le maschere », dove scrivevano Roberto Melli, S.A. Luciani, Filippo De Pisis.*

Ne riparlò il gruppo di « Cinematografo » (Blasetti, Doria) ed anzi nell'agosto 1930 *fu annunciata dalla « Rivista Italiana di Cinetecnica » la costituzione di una « Scuola Nazionale di Cinematografia » (e « Cine-Club d'Italia ») con Presidente Giuseppe Bottai, dirigenti Corrado Pavolini e Luciano Doria, insegnanti Alessandro Blasetti, Eugenio Giovannetti (per la « Storia del cinema »), Virgilio Marchi e S.A. Luciani.*

Infine fu Anton Giulio Bragaglia a presentare un progetto dettagliato alla Corporazione dello Spettacolo, caldeggiato anche da Nicola De Pirro. Il progetto è illustrato nella rivista « Educazione fascista » del gennaio 1932 *e reca in nota questa notizia: « Mentre andiamo in macchina l'Agenzia Stefani dirama un manifesto della Accademia di Santa Cecilia che apre le iscrizioni ai primi corsi della Scuola di Cinema. Con soddisfazione constatiamo come sia stato subitamente realizzato, sia pure in una iniziale forma minima, il progetto approvato, or è appena un mese, dalla Corporazione dello Spettacolo ».*

Per iniziativa di Alessandro Blasetti, di Teresa Franchini, e di altri generosi ed entusiasti pionieri, ormai il primo passo era fatto. La tappa successiva fu il Centro Sperimentale di Cinematografia di Via Foligno n. 40, *nato nel* 1935 *sotto la guida di Luigi Chiarini, inaugurato il* 18 *novembre, e che*

doveva successivamente trasferirsi nella attuale sede di Via Tuscolana. La inaugurazione del nuovo edificio avvenne il 16 gennaio 1940.

Riteniamo interessante per i nostri lettori riportare lo scritto di Bragaglia, anche perché il documento reca utili notizie sulla situazione delle scuole cinematografiche (anche in Russia) all'epoca indicata.

M. V.

Incoraggiato dall'on. Pierantoni, nostro Presidente, io ho proposto alla Corporazione dello Spettacolo una scuola Statale di Cinema, da costituirsi tra gli « Istituti d'Arte » già esistenti nel Regno; e la mia proposta ha incontrato, su un piano *ridotto,* il pieno favore della Corporazione.

La necessità, infatti, di una Scuola di Cinema sarebbe vasta e complicata: ben superiore alla semplice Scuola di Attori. Ma, per il momento, l'intero problema non s'è potuto affrontare.

Prospettato nella sua complessività, il quadro poliedrico d'una Scuola di Cinema risulterebbe troppo distante dalla Scuola di Attori Cinematografici ch'era l'attuale punto di partenza. Una Scuola di Cinema non è la stessa cosa che una Scuola di Attori Cinematografici.

Per quanto riguarda il *programma massimo* di una integrale Scuola Cinematografica, lontana dalle presenti possibilità, occorre infatti cominciare col distinguere tra Scuola d'Arte Scenica (attori, sceneggiatori, assistenti, direttori), e Scuola di Tecnica Cinematografica (fotografi, fonici e costruttori di scene). I primi debbono studiare arte rappresentativa; i secondi debbono apprendere elementi di ottica, acustica e costruzione scenica. La prima appartiene per propria natura alle Scuole Medie d'Arte, la seconda alle Scuole di Avviamento Professionale.

I dubbi che, in questo primo momento, posseggono chi faccia conto di dover tracciare gli schemi di una Scuola totale di Cinema, nascon dalle divergenze di direzione e dalla natura stessa d'ambedue i suoi rami. Il primo è Scuola Classica, il secondo è Scuola Tecnica.

Scriveva Forges Davanzati in un suo recente articolo: « Noi consideriamo le Scuole di Avviamento Professionale di massima importanza per il Regime corporativo, proprio perché siamo convinti e tenaci difensori della scuola classica ».

Nel nostro caso noi dobbiamo apprezzarle e utilizzarle ambedue, essendo questa nostra arte del Cinema da entrambe costituita. Per il momento, la Corporazione ha determinato di realizzare soltanto quella classica, di più urgente bisogno che l'altra, e di più facile attuazione immediata. La mancanza che maggiormente viene intesa nel Cinema italiano è, infatti, sopratutto penuria di attori. Scarsi risultati danno i concorsi, per la diffidenza generale che c'è ancora, verso questa sorta di pubbliche gare; una più fondata diffidenza è diffusa contro le cosidette scuole di cinematografo, di poliziesca conoscenza.

Per conferire serietà e credito ad una iniziativa che voglia esser produttrice di attori nuovi per il cinema, io ho dunque tracciato, sull'esempio delle scuole ufficiali russe, tedesche e americane, un disegno di scuola *ufficiale* per attori di cinema. Mi sono cioè, fatto relatore presso il Consiglio della Corpo-

razione dello Spettacolo, dell'organizzazione esistente in Russia, in America e in Germania di Scuole cinematografiche *ufficiali*. Come è stato già detto in un mio rapporto, io non ho fatto che il portavoce dei precedenti e anche dei diversi studiosi i quali avevan in Italia prima di me ventilata la proposta di regolare le Scuole Cinematografiche private, e di farne una sul serio. Tra questi studi sono importanti quello pubblicato dall'amico Melchiorri nell'« Argante » e l'altro dovuto a C. Pavolini e Luciano Doria, per iniziativa del Cine Club di Roma. Tuttavia quei progetti erano restati teorici, e da ambedue è molto lontano il disegno da me presentato e approvato dalla Corporazione.

Ma veniamo sinteticamente alla esposizione dei problemi che l'on. Presidente ci ha chiamato ad esaminare in una Commissione alla quale sono stati invitati dei tecnici estranei al Consiglio della Corporazione, come Alessandro Blasetti, Mario Camerini, e il comm. Fedele della Società degli Autori.

Abbiamo detto che una Scuola di Cinematografia si divide naturalmente in due rami: quella tecnica e quella artistica. Ch'io sappia non esiste in Italia una Scuola di operatori cinematografici, come non ne esiste una di fotografi. Si dice che l'Artigianato prossimamente autorizzerà alcuni fotografi a fare le Botteghe-Scuole di Fotografia. Esiste a Milano, presso la Università Politecnica, una cattedra di Ottica Fotografica tenuta dal celebre tecnico Namias. Ma non si conosce altro, in proposito; e so che gli operatori prodotti fino ad oggi vengono dal vero Artigianato, cioè sono figli d'arte, si direbbe in Teatro. Essendo questo reparto scientifico così speciale, io ho proposto all'on. Presidente di costituire un piccolo gruppo di tecnici per lo studio della Scuola Tecnica di Cinema da eventualmente promuovere domani. La parte che noi possiamo intanto studiare con cognizione di causa e realizzare è quella artistica, che, d'altronde, appare la più urgente sul momento; attesoché non son tanto i tecnici che mancano all'Italia quanto gli speciali *attori da cinema*.

Condizioni degli attori in Italia

Due grossi scogli ostacolano il cinema italiano; da un lato i soggettisti sceneggiatori e dall'altro gli attori. Uno scoglio ancora più alto è la mentalità degli industriali, i quali credono di fare un'industria artistica spregiando — in effetto e non certo nelle dichiarate intenzioni — i criteri artistici, e difendendosi con l'alibi industriale. Ma ora parliamo degli attori: generici e piccoli ruoli.

Quelli nuovi, vergini, che non hanno mai fatto teatro né cinema, sarebbero i migliori se non fossero così grezzi. Non possedendo nemmeno quelle elementari esperienze, che dovrebbero metterli in grado d'efficacia, vengon talvolta preferiti a loro perfino i veterani della vecchia cinematografia, che se sono più pratici, sono pure ancora legati ai vecchi mezzi d'espressione del cinema, quei mezzi che erano ancora prossimi, sullo schermo di ieri, alla pantomima teatrale.

Per le stesse ragioni di presenza scenica e sicurezza d'espressione vengono pure preferiti ai nuovi agli attori di teatro, e specie quando trattisi di parlare. Ma anche questi portano allo schermo un gusto teatrale della visione e una certa maniera ch'è propria ai comici, per la quale spesso per noi si con-

ferma che la gente di teatro è poco adatta a fare il vero cinema, tranne cioè, quando trattisi di realizzar commedie, di riprodurre meccanicamente il teatro (ciò che, purtroppo, s'è fatto spesso finora).

Dunque in Italia mancano gli attori.

Ma se si vuole che la cinematografia italiana abbia vasti risultati, occorre che il problema degli attori venga risolto.

Bisogna vincer principalmente la diffidenza che molti hanno per l'incerto e avventizio mestiere del cinema.

In Germania funziona, sotto la guida di Karl Froelich, una scuola di cinematografia che da qualche tempo offre risultati lusinghieri. Si tratta della prima scuola tedesca del genere; poiché essa provvede contemporaneamente alla istruzione del personale tecnico e di quello artistico. Oltre ai corsi di recitazione vera e propria, vi sono quelli per gli operatori, per gli ingegneri addetti agli apparecchi di ripresa sonora, per i decoratori, montatori e inscenatori.

La direzione dei corsi artistici dai quali debbono uscire i futuri attori dello schermo è affidata a Karl Froelich.

La scuola si chiama « Istituto Tecnico ed Artistico Nazionale Tedesco », è sovvenzionata dal Governo e completamente gratuita.

L'Istituto, dopo aver provveduto all'istruzione degli allievi, rilascia loro uno speciale diploma, senza d'altra parte pretendere alcun compenso dagli allievi stessi per l'eventuale sistemazione che essi potessero trovare dopo essere stati licenziati regolarmente dalla scuola.

Come per ogni altro Conservatorio statale, sono banditi degli speciali concorsi allo scopo di selezionare le domande di ammissione; e per poter prendere parte a tali concorsi sono sufficienti dei certificati di istruzione elementare. Sembra che i produttori tedeschi si interessino molto a questa nuova istituzione e che abbiano già assicurato di voler dare la preferenza ai giovani che ne abbiano conseguito il regolare diploma.

Oggi vien su qualche elemento nuovo, ma l'allevamento di un principiante costa danni all'industria. Se costui provenisse al *film* dopo studi, esperienze e prove, e dopo aver girato alcuni piccoli saggi della propria espressione che l'avessero messo sull'avviso di difetto ed efficacia nelle particolari facoltà sue, già sarebbe un vantaggio per la produzione. Converrebbe ai produttori più di spendere qualche soldo a questa preparazione preventiva, che danneggiare i veri *films* con tipi immaturi che sono costretti a fare i loro primi studi in un vero soggetto di lavorazione.

Una scuola ufficiale offrirebbe alla famiglia garanzie morali, e toglierebbe quel senso di scandalo che circonda le scuole private e chi oggi si dedica all'arte.

Esiste pure un problema morale che nelle famiglie si pone contro l'arte del teatro, e, più che mai, contro quella del cinema. Moralizzare sempre di più l'ambiente artistico vale arricchire sempre di più l'arte di elementi che, allo stato attuale delle cose, andrebbero smarriti.

In Italia sussistono nelle famiglie impressioni tristissime pei risultati che danno le carriere dello spettacolo: si pensa sempre che quei risultati si riassumano in corruzione e fame. Circa la corruzione non si può negare che un triste passato spieghi l'origine di questa mala reputazione, ma si deve pure assicurare che, spesso, oggi, si tratta di pregiudizi.

Le scuole di cinema all'estero

Premesso che in Italia una iniziativa comincia ad avere un certo prestigio soltanto se conti dei precedenti all'Estero, insisteremo nel mostrar come serie Accademie per l'insegnamento dell'arte del cinema, esistano in Russia oltre che nel Nord America; tanto che recentemente, allo scopo di formare per le sue realizzazioni un nuovo nucleo di interpreti, e di dare a quelli che si dedicano al cine, l'occasione di affermarsi, la Paramount ha creato a Joinville, col pomposo titolo di «Primo Conservatorio Cinematografico Europeo» una scuola della quale si sono occupati recentemente i giornali, come se la Russia fosse Asia. Questa istituzione, essenzialmente gratuita, si ispira quanto alle condizioni di ammissione e di funzionamento, ai regolamenti simili vigenti nelle scuole d'arte drammatica e musicale. L'ammissione al Conservatorio Paramount, aperta ai giovani dai 18 ai 25 anni, e alle signorine dai 16 ai 22 anni, avviene a mezzo di concorsi biennali, durante i quali vengono selezionati gli allievi che possiedano i requisiti fisici e artistici necessari per divenire artisti dello schermo. La Giuria che procederà a queste selezioni è composta dei direttori della Paramount, di *metteurs-en-scène,* di operatori, di tecnici del suono, di artisti. Una prima scelta vien fatta sulla base di documenti fotografici, che è seguìta da una successiva eliminazione, subito dopo le prove foto e fonogeniche alle quali saran sottoposti i candidati negli «studi». Dopo la proiezione delle differenti prove, la Giurìa ingaggia venti signorine e venti giovani, che durante un periodo di sei mesi seguono appositi corsi teorici di dizione, di mimica, di canto, e di danza, pur effettuando della pratica, naturalmente retribuita, nei *films* Paramount, sia come comparse che in piccole parti. Facendo questi concorsi due volte l'anno, gli studi di Joinville sperano di formare un buon nucleo di artisti di cinema, sopratutto sensibili a quello che è la interpretazione veramente moderna di un *film.*

La istituzione di una Scuola Cinematografica, seria, equivale, oggi, quasi alla invenzione di una intera scienza teorica e sperimentale, se il coordinamento delle parti di questo nuovo mondo tecnico è già per sé stesso qualcosa di più che la sola instaurazione d'un metodo pedagogico. Prima di classificare i corsi e distribuire le materie, occorre infatti inquadrare la materia stessa, identificarla e scoprirne i rami di discendenza, per uso di un insegnamento ben sistemato e profondo, cioè autentico, pratico e conclusivo.

Non si tratta di stabilire un corso di teoria cinematografica che s'affoghi nelle discussioni tra cinema puro e forme miste; o tra cinema realistico e *film* astratto; si tratta di una scuola pratica, che chiarifichi le idee nei giovani allievi, li diriga subito verso il sodo delle questioni, portandoli dunque sul pratico, ai fini richiesti alla loro eventuale collaborazione di domani.

Ma in tutto questo conviene anzitutto aver presente che le esigenze del domani, non sono già più quelle di ieri, cioè valgono soltanto le conclusioni delle esperienze ultime, e dei metodi recenti. Nessun'arte è altrettanto rapida a trasformarsi, che il cinema.

La tecnica qui continuamente riforma le mentalità: le fa presto invecchiare, decadere e porre in un canto; donde vediamo celebri direttori di ieri messi da parte inutilizzati, e inutilizzabili almeno in quei reparti dove occorre

stare al passo. A questi appartiene senza dubbio una Scuola Cinematografica; dato che deve approntare i giovani verso i sistemi delle tecniche nuove, continuamente in evoluzione. Ecco, conseguente, la difficoltà d'avere gli insegnanti. E' questa che si patisce in Russia quanto in America, che son pure i paesi i quali hanno organizzato meglio degli altri le scuole.

« Crisi d'autorità » è stata chiamata la continua successione di direttori all'Istituto di Mosca, scuola che conta 400 allievi. A voler essere sensibili della stessa evoluzione tecnica teatrale (compresavi la recitazione) in quante delle nostre Scuole di Teatro, dovrebbe verificarsi da noi questa stessa crisi d'autorità, se noi fossimo sensibili del moderno e sempre che non regnassero i protezionismi pietosi, mancando gl'Istituti assistenziali della vecchiaia...

Scarseggiavan, dunque, nella Russia, i tecnici di tutti i rami; ma la organizzazione delle scuole speciali ha provveduto in pochi anni a vaste schiere di giovani cineasti sicuri del mestiere.

Scriveva una volta Baudelaire (Salon 1846): « C'erano ancora delle scuole sotto Luigi XV e ce n'era ancora una durante l'Impero, una scuola, vale a dire una fede, cioè l'impossibilità del dubbio. Nelle scuole che non son altro che la forza d'invenzione organizzata, gl'individui veramente degni di questo nome assorbono i deboli, ed è giusto perché una larga produzione non è che un pensiero con mille braccia... Questa glorificazione dell'individuo ha portato la divisione infinita del territorio dell'arte. L'individualità, questa piccola proprietà, s'è mangiata l'originalità collettiva ».

* * *

La prima *Scuola dell'Arte dello Schermo* fu aperta a Leningrado il 5 maggio 1919 per iniziativa di Lunacharsky e di Lechtchemko, presso lo *studio* aperto dal « Comitato Skoheleff di Educazione » di Kerensky. Contemporaneamente si fondava una « Scuola di Meccanici del Cinema », e a Mosca un « Istituto Cinematografico di Stato » annesso al Commissariato dell'Istruzione Pubblica.

Nel 1920 la *Scuola dell'Arte dello Schermo* di Leningrado fu trasformata in Thehnikum (Scuole Tecniche superiori). Nel 1922 questa scuola, come Istituto Pratico, divenne una Sezione di Produzione della Sevsapkino. Ma nel 1923 il Thehnikum fu riconosciuto a parte come uno degli Istituti Statali, ma per questo corse il rischio di finire per mancanza di soldi, e fu salvato dallo sforzo di tutto il personale e degli allievi, i quali seguitarono a far la scuola per conto proprio.

Ma vediamo un *Estratto del programma di studi dell'Istituto di Stato dell'Arte dello Schermo* (*Thehnikum*) di Leningrado.

I corsi comprendono tre serie, di tre bimestri ciascuno. Nel primo teoria e pratica; nel secondo più pratica che teoria, nel terzo pratica esclusivamente. Come Istituto di Educazione Artistica il lavoro di questa scuola di cinema è fondato su metodi pratici sperimentali.

Gli studi pratici come l'espressione mimica e la plastica, sono collegati insieme tra loro, appunto per farli restar coordinati nel loro programma e nella loro mutua dipendenza interiore. I testi non sono costituiti da temi letterari, ma da episodi della vita.

Le conoscenze teoriche non sono mai separate dalle conoscenze pratiche, ma, al contrario, vengono sempre subordinate ai bisogni delle ultime, formando un insieme omogeneo.

Il secondo corso, di specializzazione cinematografica, porta la teoria soltanto ad uso della psicologia (studio delle emozioni interiori, tradotte dai movimenti), essa non deve servire che come base scientifica agli esercizi di cultura fisica.

Dopo aver studiato gli elementi della bio-meccanica, si passa all'acrobazia, materia indispensabile allo sviluppo dinamico dell'attore cinematografico; però questa materia è facoltativa.

Esaminiamo una *lista di alcuni corsi.* Messinscena cinematografica, tecnica del cinema, mimodramma, mimica facciale, mimica del corpo, ritmica, espressione scenica, biodinamica, storia dell'arte, storia del costume, teatrazione, storia della letteratura drammatica, psicologia estetica, anatomia del viso, sociologia, tecnica dello scenario, acrobazia.

In queste scuole un gran posto è lasciato alla cultura generale, come formazione del gusto, quindi alla comprensione dei grandi problemi di collaborazione delle arti, studiati già dal teatro, e rinnovati oggi dalle arti meccaniche. Alla fine gli allievi vengono specializzati nella strada tecnica da loro scelta, ma questo è l'ultimo periodo. Esistono due sorta di scuole in Russia: quella dei Tecnici e quella degli Attori. Naturalmente non ci sono scuole per direttori ma scuole per « aiutanti ». Ciò vale a dire che anche qui, come in America, *aiuto direttore,* non significa programmaticamente aspirante direttore.

Il Kino-photo-thehnikum forma i tecnici cinematografici o fotografici. Vi si insegnano le scienze relative; quindi gli allievi passano ai laboratori sperimentali tra i quali è un teatrino ricavato da una vecchia cappella. Il corso degli studi dura quattro anni.

* * *

L'Istituto di Stato per le Arti Sceniche comprende una sezione cinematografica diretta da Trauberg ch'è uno dei più giovani *regisseurs* russi.

1ª *classe*: la tecnica del cinema (4 ore per settimana); la teoria del cinema (4 ore per settimana); l'economia politica (2 ore); la letteratura (2 ore); i principî del movimento (9 ore); la ginnastica e l'anatomia (4 ore); la boxe (2 ore); la scherma (2 ore) o la danza (2 ore). E' questa una classe unica non essendovi la sezione pratica, cioè l'interpretazione.

2ª *classe*: interpretazione (si recita 9 ore la settimana); la teoria del cinema (2 ore); la letteratura (3 ore); la storia della lotta di classe (3 ore); l'arte di rappresentare (2 ore); la danza (2 ore); la danza moderna (4 ore); l'acrobazia (4 ore); la boxe (2 ore); la scherma (3 ore); lo studio del cinema comunista (2 ore).

Questa seconda classe si divide in due gruppi condotti ciascuno da un professore che è direttore di *films* e condurrà i suoi stessi allievi al secondo corso, cioè al vero lavoro. Questi corsi frattanto sono serali perché vi prendono parte gli operai delle fabbriche.

3ª *classe*: interpretazione (si recita 14 ore la settimana); la teoria del cinema (2 ore); la letteratura (2 ore); il materialismo storico (2 ore); lo studio

del cinema sovietico (2 ore); la danza sovietica (4 ore); l'acrobazia (6 ore); la boxe (2 ore); la scherma (2 ore).

4ª *classe*: Essa avviene negli studi della Sovkino, dove si girano dei *films* speciali e si seguita a studiare le materie su menzionate tranne letteratura e le teorie sociali. A questo punto gli allievi sono già membri della « Unione dei Lavoratori dell'Arte ».

Nella scuola cinematografica i professori sono sette, e ciascuno insegna secondo le proprie tendenze. Nella prima classe si tratta di scoprire le possibilità degli allievi, sensibilità del temperamento, prontezza, coraggio, presenza, memoria.

Nella seconda classe si fa dell'arte drammatica elementare, secondo le regole d'arte scolastiche. Espressioni e precisione, fedeltà e naturalezza nelle semplici azioni riprodotte dalla scena.

Nella terza classe si approfondisce il gioco scenico, e lo studio è diviso nel modo seguente: *a*) studio dell'economia dei movimenti; *b*) studio dei generi (melodramma, commedia, grottesco, fantastico, ecc.); *c*) studio dell'uso degli oggetti occorrenti alla scena; *d*) studio della fisionomia e dei tics nervosi; *e*) scene complete.

Naturalmente l'indirizzo di queste scuole è la sobrietà e quel giuoco semplice ch'è consentito allo schermo dal dettaglio dei primi piani; mentre è spesso vietato al teatro, dalla grandezza delle sale.

Duque un'arte sottile di delicate ricerche della espressione: un'arte drammatica particolare.

* * *

Esiste a Leningrado anche una scuola superiore che dà « Corsi di Teoria delle Arti ». Essa comprende una sezione cinematografica annessa all'*Istituto di Stato della Storia delle Arti*. Questa specie di Università prepara i professori tecnici del Cinema. Ecco il programma scolastico dell'anno 1928: 1° introduzione allo studio del cinema; 2° storia del cinema in Russia e all'estero; 3° il cinema comunista; 4° la tecnica cinematografica; 5° la messinscena al cinema; 6° l'attore del cinema; 7° il soggetto (teoria e pratica di sceneggiatura); 8° storia delle arti plastiche; 9° teoria e tecnologia del teatro; 10° la letteratura russa moderna; 11° sociologia dell'arte; 12° elementi di materialismo storico; 13° l'economia politica; 14° la psicologia contemporanea.

Oltre a questi Istituti ufficiali fioriscono, specialmente a Mosca, una serie di studi ed *ateliers* dove alcuni direttori come Tchaikovsky e Kulicheff addestrano elementi del proletariato con differenti criteri. Per esempio Kulicheff si sforza di formare i tipi al di fuori di ogni scuola, e non mirando ad altro che al risultato finale dell'espressione; Tchaikovsky si sforza a esprimere la psicologia sullo schermo, perfezionando le espressioni come risultato di un lavoro interno.

Diceva Fromentin: « L'individualismo dei metodi non è, veramente, che lo sforzo fatto per immaginarsi da sé ciò che non s'è imparato. In certe abilità pratiche si sentono i laboriosi espedienti di uno spirito in pena ». Ma se è vero che i primi dovevano cominciare pure così, e se i maggiori non sono certo nati nelle scuole, attrezzare la massa mediocre, creare i numerosi collaboratori che

occorrono a una grande industria, e, anzitutto, scoprire i metodi didattici, tutto questo rappresenta un lavoro immane.

A Leningrado esiste una specie di accademia libera dove gli scrittori possono studiare il taglio e il montaggio del *film,* allo scopo di renderli adatti nelle esigenze e possibilità dell'arte. A Kiev c'è una scuola di sceneggiatori e una di taglio, cioè montaggio. Vanno nascendo scrittori di soggetti da cinema, specializzati tecnicamente e pratici, essi medesimi, di sceneggiatura o, come si dice in Russia con parola italiana, di arte del «libretto» completamente disteso.

* * *

Noi, se non ci troviamo al punto in cui erano i russi dieci anni fa, poco ci manca. Abbiamo degli operatori cinematografici, ma non sono poi troppi. Avremo, al massimo, sei operatori sonori. Ci saranno, si o no, quattro sceneggiatori moderni o quattro tagliatori. Gli scrittori ancora non prendon sul serio il cinema e non vogliono studiare le esigenze, quasi avendolo in spregio. Lo considerano seriamente solo se si tratti di ricevere diecine di biglietti da mille per una vecchia trama qualunque, che non è neppure adatta al cine, e che poi bisogna rifare. Gli attori veramente «da cinema», sapete meglio di me, scarseggiano. Quelli di teatro, ospiti molto spesso della Cines, servono per determinate pellicole parlanti! Le masse agiscono più o meno a orecchio e non vi si pescano facilmente personaggi perfetti per i piccoli ruoli. Ce n'è uno per caso, ma quando saranno dieci case, non ci sarà troppo da scegliere. Tra i generici ci son sicuramente degli elementi educabili, ma come si farà a farli studiare giacché debbon mangiare? Questo sarà il problema. Rinunziare ai professionisti come scuola? In Russia anche i professionisti frequentano le scuole per proprio conto, la sera.

Comunque, ciò si vedrà al caso pratico. Intanto c'è da fare assegnamento sui giovani ed iniziare la scuola di cultura del movimento e dell'espressione, come una scuola del gusto.

Abbiamo detto in principio che già Melchiorre Melchiorri, nel numero del febbraio 1931 dell' «Argante», aveva proposto una scuola di cinematografia alla quale avrebbero dovuto contribuire le organizzazioni sindacali, degli industriali, dei lavoratori, degli artisti e dei professionisti.

Anche il Cine-Club, fondato due anni or sono, si prefiggeva, tra le tante sue attività, anche questa della scuola. Idea dunque, che non è novità, anzitutto se si riconosca che, come idea, è rappresentata anche dalle scuole fatte male.

La mia proposta conteneva l'aggregazione del *reparto* Scuola di recitazione ad un Istituto d'Istruzione teatrale già esistente e attrezzato, com'è l'Accademia di Santa Cecilia. Prima di portare l'allievo alla classe sperimentale, in uno studio di ripresa, occorre, infatti, fargli capire tante cose che oggi si ritengono superflue; mentre è la cultura come educazione del gusto, quella che conta di più.

Si è dunque degnato di annettere alle Scuole ufficiali di Teatro una Sezione che apprenda l'Arte dello schermo: cioè prepari i nuovi allievi da passare, previo accordo con le case produttrici, all'ultimo corso sperimentale pratico nei teatri di prosa; come prepari gli artisti a studiare le particolari espressioni d'arte drammatica che son richieste dalla riproduzione meccanica visiva

e sonora. L'interesse che si ridesterebbe, per via di queste sezioni, attorno all'Accademia di Santa Cecilia, sarebbe straordinariamente vivificante. E l'istituzione verrebbe, per giunta, a purificare quello sporco mondo di sfruttamento dei giovani appassionati che si chiama « Scuole di Cinematografia », dove non s'insegna niente e si coltivan soltanto illusioni, contro versamento di corrispondenti cifre, con finale consegna d'un diploma.

Se si dica che esiston perfino le *scuole di cinematografia per corrispondenza,* si capirà che razza di mondo è questo! La mimica... descritta; il movimento detto a parole; l'azione... a dispense; il tono della dizione per stampa!, come le prove d'una commedia, per lettera; mentre oggi le prove di cinema son prove di teatro!

Il programma di una Scuola di Cinema recentemente aperta a New York da Ivan Simpson, già attore drammatico, parte dal concetto che un buon attore fonocinematografico deve essere anche un buon attore da teatro. Questa scuola dello schermo porta programmi che sono essenzialmente teatrali. Riferisce l'*Agenzia film* (A. 1°, n. 42) che « ogni settimana gli allievi devono rappresentare un lavoro teatrale in un atto. finché non avranno raggiunto disinvoltura nella recitazione. Dopo di che gli attori passano dinanzi all'obbiettivo ».

* * *

Per offrir spunti a vaste critiche, dalle quali potrà scaturire la luce che occorre al nostro caso, accennerò senz'altro ad uno schema scolastico generale quale io lo vedrei per sommi capi tenendo presente la esperienza russa e tedesca.

A parte considerati i programmi della Scuola tecnica di Cinema, per quella Classica io stabilirei dunque, tre generi di corsi: 1° di Cultura specifica teorica; 2° Applicazione sperimentale scolastica; 3° Saggi pratici.

Una cultura generale dell'arte rappresentativa è necessaria per cominciare non soltanto alla formazione del gusto ma alla coscienza artistica. La cultura scenica porterà una maggiore coscienza della responsabilità, col formare la personalità artistica.

Per mio conto, attribuisco alla cultura generale una grande importanza per la formazione del gusto personale, che negli attori è qualità fondamentale.

Per fare gli artisti italiani occorre, anzitutto, ch'essi sappiano ciò che significa essere artista « all'italiana »; vale a dire occorre che essi conoscano la tradizione veramente italiana (non tanto quella che deriva dalla imitazione latina, tanto meno quella di carattere internazionale europeo), quella bensì che per via della pantomima, dei lazzi, delle eccentricità musicali, della danza delle acrobazie e della commedia schietta di vita parlata, è tanto vicina al cinematografo muto o parlato o sonoro che sia. E avete già capito ch'io ho fatto allusione alla Commedia dell'Arte. Secondo me, per fare un attore di cinema veramente italiano, bisogna fargli scordare gli americani e ricordare invece gli amorosi, i tragici, i buffi della *commedia italiana.* Questo premesso, eccoci a dover formare, rapidamente, più con la parte iconografica ed esemplificativa, che con la parte storica, la rudimentale informazione che l'attore italiano dovrebbe avere dei propri antenati. Guardiamo allora, sinteticamente, un piano di studi diviso nei tre corsi che abbiamo provveduto, ma tuttora elencati alla rinfusa.

1° *Corso*: gusto dell'arte plastica (storia dell'arte all'uso dell'estetica dell'attore); storia del costume; la teatralità del teatro e quella del cinema rispetto all'attore; mezzi, effetti, economia dell'arte rappresentativa scenica e di quella dello schermo; storia della letteratura drammatica in rapporto ai generi scenici invasi dal cinema; storia del cinema; concetto del cinema; tecnica del racconto cinematografio.

2° *Corso*: la espressione scenica.

a) Mimica facciale e del corpo; ritmica: la teoria qui si subordina al caso pratico nelle prove da scena, allo scopo di formare, con la pratica, un insieme omogeneo.

Specializzazione cinematografica: studio sperimentale di psicologia, come specchio delle emozioni interiori tradotte dai movimenti; equitazione, nuoto, scherma, auto, e altri *sports* invernali.

b) Disciplina facoltativa.

Il canto per quel modo che occorra alle canzoni e alle romanze del cinema; singolarità strumentali; specialità di ginnastiche, acrobazie; perfezionamento di curiosità individuali.

3° *Corso*: soggetti di vita, non già testi letterari; corso di espressione mimica, e plastica nell'azione; studi collegati intimamente tra loro perché coordinati da una mutua indipendenza interiore.

Nel mio progetto avevo proposto di annettere la scuola degli attori del cinema alla Scuola Romana di Musica e Recitazione, svolgendo il solo terzo corso in uno stabilimento di ripresa.

Santa Cecilia, la fanciulla sorda che per miracolo riacquistò l'udito dei suoni e pertanto protegge le arti del canto e del dire, è la naturale Patrona del cinema, che ha acquistato ai nostri giorni l'espressione sonora. E il mio progetto di aggregare all'Istituto della Musica e del Teatro, la Sezione della nuova arte scenica, aggiunge una ragione pratica ad ogni altra considerazione: quella della Sede già attrezzata e vasta.

Il Presidente della Corporazione ha infatti ottenuto dalla pronta sensibilità del Conte di San Martino, approvazione del progetto d'annessione a Santa Cecilia, mentre l'alto consenso del Ministro Giuliano rende già possibile il disegno. Dunque la *Scuola di Attori* Cinematografici sarà inserita nei primi due Corsi, presso la Scuola Romana di Recitazione e presso quella Accademica di Musica. Insisto sulle lezioni preparatorie dell'attore italiano, e, in generale, sulla sua cultura di storia estetica del Teatro, da formarsi anche col prestito di libri, discussioni amichevoli, animazione da cenacolo, oltre che riunioni scolastiche. Per esperienza sappiamo che soltanto in questo modo i giovani si interessano, si scaldano e appassionano.

Non è poi tanto vero che noi abbiamo gente già preparata, *da applicare* al cinema. Il problema non va preso con tanta facilità. L'esempio russo ci mostra che le ricerche di attori per i *films* comunisti vengon fatte su scala immensa, con vaste cernite nelle masse degli operai, fatte dalle scuole serali di cinema; il modo che nel primo tempo si possono far partecipare migliaia di operai al corso introduttivo, al fine di poter scegliere l'1 o il 2% dei concorrenti; e cioè scoprendo con rigorosa scelta, delle autentiche eccezionali personalità artistiche.

Due ricordi

Quando entrai al Centro Sperimentale come allievo regista, in quel remoto 1940, *ero un nemico del cinema.*

« Il teatro è morto, il cinema l'ha ucciso » — si diceva a quel tempo, e io che mi consideravo l'ultimo paladino dei tre atti m'ero infilato al Centro — dopo un subdolo esame — come in una roccaforte nemica, per sorvegliare e contrattaccare.

Così, stretto anch'io un po' ridicolamente nell'attillata uniforme dei miei avversari, vergognoso di aver rinunciato — sia pure per motivi tattici — alla mia meravigliosa anarchia, mentre Barbaro, Chiarini e i giovani più coscienti discutevano di problemi estetici, mi applicavo ad azioni isolate di guerriglia appostando solitamente le allieve nei lunghi corridoi o nelle aule vuote, mentre il censore mi pedinava (te ne sei andato, mi hanno detto, povero Raggi, così simile a Stan Laurel anche nei finti tremebondi corrucci; c'era un'ora del giorno, specie nei mesi caldi, in cui ti davo particolari preoccupazioni ed era subito dopo pranzo, quando i miei compagni s'impigrivano nelle sdraie davanti alla fontana o continuavano a tavola le discussioni sulle « forbici poetiche » e sul « materiale plastico », e io invece — squassato da quel quarto di vino al quale non riuscivo ad abituarmi — mi catapultavo nei corridoi che mi parevano intricati e ricchi come i boschi della mia Sila; e tu, felpato Raggi, rassegnatamente scendevi sulle mie tracce).

Ma Francesco Pasinetti, carezzando piano i gatti che dormivano sul suo braccio e gli passavano il fascino magnetico, mi ripeteva con la sua voce senza vibrazioni: « Tu cascherai nel cinema, perché sei troppo avido e solo il cinema ti potrà saziare ». Era scientifico, Francesco, e stabiliva perfino i tempi delle nostre entrate. « Comincerà De Santis — diceva — perché è il più aggressivo, poi toccherà ad Antonioni, tu entrerai più tardi perché sei pieno di avventure da smaltire ».

Poi ci fu il famoso « provino ». Uno di noi, scelto con un esame, doveva dirigere un cortometraggio a soggetto. Io ero fresco di studi e specialista in esami, e fui prescelto, anche se avevo aperto gli occhi agli esaminatori sulla mia malafede. Così girai il filmetto, la mattina un carro tirato da buoi (eravamo in guerra, non c'erano vetture) ci trasportava con tutto il materiale nella fattoria dei Torlonia, con Fausto Montesanti collaboratore, con Portalupi operatore e Carla Del Poggio protagonista. Io ufficialmente non potevo prendere sul serio la pellicola, eppure fu lì che conobbi i primi piaceri e i primi guai della

regia, i rapporti difficili con gli attori, i conflitti tra l'immagine e la visione, e poi il contatto emozionante con lo schermo ormai mio, confidenziale, insomma le prime complicità col cinema. Tra l'altro quel rotolo di pellicola dopo qualche anno doveva forse salvarmi la vita perché — visionato da non so che pezzi grossi in visita al Centro — mi trasformò da fante nel Montenegro a cineasta in Sicilia: da dove, bene o male, attraverso bombe e apocalissi nei rifugi crollati di Palermo e di Enna, tornai intatto a Roma.

Appena finita la guerra, ebbi la mia bella avventura teatrale, e poi le antiche artiglierie del Centro operarono in ritardo sui miei sbarramenti.

Tante volte, nel buio della saletta di proiezione, avevo distolto lo sguardo per non cedere alle lusinghe di Dupont o di Eisenstein; o m'ero rifiutato alle insinuanti intervallate parole di Barbaro, neutre nel suono eppure così intimamente squillanti: ora quelle immagini, quelle voci si riaffacciavano come sirene, e io stranamente ero meno difeso.

Poi c'era stato Enrico Fulchignoni, che si divertiva a farmi recitare a soggetto (l'ubriaco, il rapinatore, il marito geloso) e anche lui mi aveva fatto con gli occhietti sfavillanti le più maligne profezie: « Sta tranquillo che finirai attore ». Sei contento, ora, Enrico, di avermi iniettato questo germe?

Ora non mi vergogno più di essere stato — io così ribelle ai raggruppamenti — allievo di una Scuola d'arte. Era un centro d'idee, quella scuola, ma non è questo che ha contato per me, in quei tempi beati ero troppo ingenuamente orgoglioso: ma era anche un centro d'amore per il cinema, e l'amore, accidenti, contagia.

LEOPOLDO TRIESTE.

« Silenzio.... motore... azione! ». Era una splendida giornata del maggio '51. *Per la prima volta, dopo la parentesi tragica della guerra, si dava inizio alla lavorazione di un medio-metraggio diretto da un allievo regista del Centro come saggio finale di diploma,* Bayard.

Da quel lontano giorno molti passi avanti sono stati fatti ed un allievo regista può ora contare su una strutturazione della sezione, a cui appartiene, ben più adeguata al suo compito di preparare le nuove leve della regìa cinematografica. Basti pensare che un allievo regista di dieci anni fa giungeva al saggio finale dopo aver girato pochi metri di pellicola, mentre ora passa attraverso il setaccio di innumerevoli esercitazioni filmate — oggi anche televisive — che gli conferiscono una notevolissima maturità professionale ed una completa padronanza dei mezzi tecnici.

Ricordo che durante i primi giorni i dirigenti del Centro si affacciavano alla « sala corse » di via Sannio, a San Giovanni, dove quasi per intero girai Bayard, *con lo sguardo ansioso di chi teme di trovarsi davanti ad un disastro. Invece, nonostante le difficoltà oggettive ed imprevedibili che sorsero durante la lavorazione — tra l'altro i giocatori abituali della sala si ribellarono all'idea di avere tra i piedi quegli intrusi con le loro infernali attrezzature e minacciarono di rompere tutto —, le riprese andarono liscie come l'olio e l'ultimo giorno quando girai i totali ed avevo circa trecento persone a disposizione (tra l'altro*

tutti gli allievi del Centro, tra cui Modugno che durante le pause ci distraeva con quei canti siciliani che poi dovevano renderlo celebre, e la Lazzarini, ancora giovanissima e timida, e Folco Quilici e Pazzaglia e la Gruber e tanti altri ancora) issato sull'alto della gru dell'Universalia con cui Blasetti aveva girato Fabiola, *sentii che avevo vinto.*

Il 3% *concesso a* Bayard *e il giudizio di Blasetti che aveva garantito per me presso i dirigenti del Centro, di Lattuada e Fellini, con i quali avevo collaborato nell'estate precedente alla realizzazione di* Luci del varietà *(che resterà sempre una tappa fondamentale nella mia formazione professionale), e di Scicluna-Sorge che ebbe a dire testualmente: « E' perfetto... anche se un po' intellettualistico »; tutti questi giudizi me lo confermarono subito dopo.*

Un'altra volta avevo provato la stessa sensazione e fu quando all'indomani di un mio indimenticabile incontro a Napoli con Benedetto Croce, con il quale discussi la impostazione della mia tesi di laurea « Cinema e letteratura », avendone parola di elogio e di incoraggiamento e l'invito a farne oggetto di pubblicazione con promessa di prefazione, lessi su un giornale il Bando di concorso del Centro Sperimentale.

Decisi subito di prendervi parte ed inviai la domanda con un saggio su Sciuscià *ed una copia della tesi.*

Solo il giorno dell'esame mi accorsi che Presidente della commissione esaminatrice era Luigi Chiarini, l'illustre critico e studioso cinematografico, i cui testi avevo analizzato nella mia tesi giudicandoli nella mia fretta giovanile espressione di un non troppo coerente sviluppo di pensiero.

Come avrebbe reagito Chiarini agli attacchi del « giovincello » venuto dalla provincia? Si era degnato di leggere fino in fondo la mia tesi? No, decisamente, mi ero scavato la fossa con le mie mani.

Orbene Chiarini, non solo non era offeso, ma mi trattò con il massimo rispetto discutendo a fondo le mie osservazioni.

Fu per me una vittoria, ma fu anche una lezione di civiltà che Chiarini volle darmi e che io non ho mai dimenticato e nella mia attività professionale e soprattutto negli anni di mio insegnamento al Centro.

Questo episodio personale mi suggerisce una considerazione.

Nelle varie fasi della evoluzione attraverso cui è passato il Centro Sperimentale è individuabile una continuità, una linea di sviluppo ideale che rende questo Ente vivo, di una vitalità sua, intrinseca, al di fuori e al di sopra delle contingenze temporali. Gli attuali dirigenti del Centro hanno colto questo senso recondito di continuità che c'è nella vita del Centro, tanto che, lungi dal distruggere ciò che di valido c'era nella esperienza degli anni precedenti, hanno innestato le nuove iniziative, destinate a fare del Centro la più completa scuola di cinema del mondo, sul tronco vivo della tradizione.

ANGELO D'ALESSANDRO

Caratteristiche tecniche e funzionali dello studio televisivo

di *ROMANO MERGÉ* e *LIBERO INNAMORATI*

Lo studio televisivo del Centro Sperimentale di Cinematografia, frutto di lunga preparazione e di approfonditi studi, è stato ideato e realizzato con l'intento di farne, nello stesso tempo, un valido strumento per l'insegnamento delle tecniche televisive e mezzo ausiliario di controllo per le discipline che concernono il cinema.

Nella fase di progettazione si è tenuto conto che il Centro Sperimentale è soprattutto una scuola di specializzazione cinematografica e che pertanto le attrezzature televisive dovevano essere considerate in parte strumento autonomo per la realizzazione didattica di spettacoli televisivi e in parte strumento ausiliario per il controllo immediato delle esercitazioni cinematografiche, alla stessa maniera di quanto oggi largamente si pratica in settori industriali o scientifici, nei quali il tubo catodico è chiamato a sostituire l'occhio umano.

Naturalmente la familiarità con i mezzi televisivi e la conseguente acquisizione delle relative tecniche, anche se apprese in funzione cinematografica, metteranno l'allievo, una volta diplomato, in condizione di trovare lavoro sia nel settore del cinema (che resta il nostro compito fondamentale) che in quello della televisione.

Infine, allo scopo di evitare fratture tra la scuola e la realtà della vita professionale, si è ritenuto necessario dotare lo studio televisivo di apparecchiature di ripresa diretta dello stesso tipo di quelle che sono in uso presso tutti gli studi televisivi del mondo.

Le apparecchiature di dotazione consentono di poter realizzare uno spettacolo che arriva sino alla scelta finale dell'inquadratura, rilevabile su Monitor di controllo, corrispondente a quello che negli studi professionali riporta la immagine finale per la trasmissione in onda.

Avendo il Centro televisivo compiti didattici e di preparazione professionale, le apparecchiature sono unite con cavi e sono a circuito chiuso, non interessando, per i nostri allievi, la parte tecnica che riguarda la trasmissione dello spettacolo.

Passando alla descrizione delle apparecchiature di dotazione, possiamo dividerle in:

a) apparecchiature di presa diretta;

b) apparecchiature per la registrazione (telerecording).

La presa diretta viene realizzata mediante tre catene di telecamere, di cui due del tipo Pye modello 2014 e 625 linee con tubi di ripresa di image Orthicon n. 5820 da 3 linearità di scanzione, con risposta non inferiore al 25% dell'ideale, e una terza parimenti Pye tipo Staticon, dotata di tubo da ripresa Cathodeon C 932.

Le telecamere Pye modello 2014 sono munite di 4 obiettivi rotanti, comandati da servoamplificatori, con messa a fuoco, parimenti servocomandata, che permette il controllo per tutti gli obiettivi a prescindere dalla lunghezza focale.

La telecamera Pye tipo Staticon è munita di torretta portaobiettivi a 4 posizioni con cambio degli obiettivi stessi a leva e con messa a fuoco manuale.

Per ogni telecamera è stato acquistato un cavalletto tipo pesante, completo di skid per piccoli spostamenti.

Sono inoltre a disposizione dello studio i carrelli già esistenti presso l'Istituto ed una grue-dolly tipo Vinten a sollevamento e avanzamento manuale.

Tutto il sistema di ripresa è pilotato da un generatore di impulsi di sincronismo Pye tipo 2516 con forma d'onda accettata dallo standard CCIR.

Il gruppo di miscelazione è Pye tipo 2425, con 5 canali di ingresso diretto e 2 uguali per ingresso remoto. Il cambio istantaneo è realizzato mediante bottoniera, con possibilità di dissolvenza singola ed incrociata tra due canali a qualsiasi velocità.

Al gruppo di miscelazione fa capo anche un generatore di effetti speciali Pye tipo 2412, dotato di un amplificatore di montaggio. Detto generatore è dotato di tutti i tipi di mascherini normalmente utilizzati in TV per la creazione di effetti speciali. La inserzione di uno dei 14 effetti-base può essere eseguita o automaticamente o manualmente.

I Monitor di dotazione sono 5 di cui tre per le telecamere, uno

per la visione anticipata ed uno di precisione per la trasmissione. In collegamento con il Monitor di precisione è stato previsto un indicatore per il controllo della correttezza della forma d'onda inviata sul Monitor di trasmissione, simulante le condizioni di una trasmissione reale. Inoltre un Monitor da 14 è sistemato nello studio. Tutto il sistema può essere controllato nel suo rendimento generale mediante l'inserzione di segnali di taratura generati da apposita apparecchiatura di controllo un tubo a raggi catodici a doppio fascio.

Il sistema di telerecording, in fase di completamento, assolutamente necessario in una scuola di televisione, in quanto permette la visione e quindi la determinazione degli errori e di conseguenza una critica costruttiva ai fini dell'insegnamento, è costituito da un Monitor di precisione e da un sistema di ripresa su pellicole 16 mm. tipo Arriflex. La durata della ripresa è limitata allo scorrimento di 120 m. di 16 mm. e cioè a circa 10,5 minuti.

La macchina da ripresa è dotata di un motore speciale asincrono sincronizzato a 25 fot./sec. con possibilità di correzioni di fase.

Tutto il sistema è pilotato da un generatore di impulsi all'uopo costruito.

I reparti ed i settori interessati alla presa diretta sono dotati di impianto di intercomunicazione a cuffia di tipo standard.

La parte audio è costituita da: una console di mixage Pye a 4 canali con preamplificazione transistorizzata; un amplificatore a potenza a caratteristica ultralineare che funziona da stadio finale per la immissione del suono nei Monitor di controllo; microfoni a caratteristiche direzionali diverse, tipo westrex 9 standard e AKG. Completano la dotazione audio un giradischi professionale Garrard, un impianto di registrazione magnetica di costruzione nazionale, e giraffe Mole Richardson.

Lo stabile del Centro TV è stato costruito sull'area ricavata dalla demolizione del vecchio reparto dei servizi tecnici da tempo divenuto insufficiente. La costruzione è a due piani e contiene tutti i servizi inerenti sia allo studio TV che alla utilizzazione del teatro ai fini cinematografici.

Al piano terra hanno trovato sistemazione gli uffici dei servizi tecnici, gli impianti della registrazione sonora cinematografica con annessi laboratori, il deposito macchine da presa e delle telecamere ed una piccola officina di riparazione e di assistenza meccanica sia per il materiale da presa cinematografica che televisiva.

Le cabine di regia video ed audio, la cabina di controllo elettrico ed il controllo generale, la stanza del telerecording ed il laboratorio per riparazioni sono state installate negli ambienti del primo piano. Le cabine di regia immettono direttamente nello studio mediante ampie vetrate realizzate in profilati leggeri e dotate di doppi cristalli a diverso spessore. Tutte le cabine sono intercomunicanti tra di loro e consentono l'accesso diretto allo studio mediante una scala a sbalzo.

Sullo stesso piano sono stati ricavati idonei locali per i camerini e relativi servizi, per la sala trucco, la sala d'attesa, etc., nonché un'aula per lezioni, dotata di un Monitor Phonola collegato mediante cavo coassiale al Monitor di trasmissione e con cavo audio all'uscita dell'amplificatore finale, in maniera che gli allievi, non direttamente impegnati nella esercitazione, possano seguire le fasi dell'esercitazione stessa, senza disturbare e senza essere distratti dalle numerose operazioni tecniche e manuali che si eseguono nel corso della ripresa televisiva.

Nel seminterrato è stata realizzata la centrale elettrica. Detta centrale fornisce l'energia per l'illuminazione ambienti e la forza motrice (ambedue sotto teleruttore con comando a distanza) ed anche la energia per la illuminazione dello studio.

L'erogazione è stata suddivisa in 3 circuiti distinti:

a) Circuito cinema, portata 250 KVA, dotata di autotrasformatore a prese multiple per l'eventuale variazione in più o in meno della tensione di uscita. Detto circuito fa capo a 29 box a spina tipo cinematografico con portata singola fino a 10 KVA. Ogni 3 circuiti sono inseriti su di un teleruttore trifase con protezione di massima corrente e minima tensione. I comandi di detti teleruttori sono centralizzati su di una console sistemata in un ambiente adiacente alla cabina video, su cui sono riportati pure gli strumenti misuratori della tensione in uscita dell'autotrasformatore.

b) Circuito TV, portata 60 KVA, dotato di autotrasformatore a stabilizzazione elettrica in maniera da garantire entro $\pm$ 1 Volt la tensione di uscita. Tale circuito garantisce quindi una costanza della temperatura di colore delle lampade su di esso inserite. Esso fa capo a 18 box a spina tipo cinematografico con portata singola sino a 3 KVA. Ogni tre circuiti sono inseriti su teleruttori del tipo innanzi descritto per il circuito a) di portata ridotta. Anche i comandi sono

centralizzati come pure i voltmetri campione a cui fanno capo le tre tensioni in uscita dell'autotrasformatore stabilizzato.

c) Circuito a dimnerg, portata 30 KVA, dotato di autotrasformatore a pattini striscianti, con volani di comando e con possibilità di « pre set » di un certo numero di circuiti. L'autotrasformatore è dotato di 12 circuiti ciascuno con una portata di 2 KVA, che fa capo a una delle 12 box in tutto simili a quelle sopra descritte.

L'erogazione della corrente continua per la utilizzazione di lampade ad arco fa capo ad un circuito completamente distinto da quelli innanzi descritti. L'apparato generatore è costituito da un gruppo di conversione con una portata massima di 900 Amp.

Lo studio è stato realizzato nel teatro di posa già esistente presso il C.S.C. Il teatro, le cui dimensioni sono di m. 16 x 24 x 7, presenta di già una più che eccellente acustica, tale da consentire la presa diretta audio.

Tutti i servizi sono facilmente raggiungibili dallo studio stesso in quanto si è tenuto conto dei minimi percorsi.

Al fine di consentire la doppia utilizzazione, cinematografica e televisiva, dello stesso teatro, le passerelle ponti-luce sono state sistemate a quota più elevata dello standard in uso, perché, come è noto, le costruzioni di tipo cinematografico possono raggiungere altezze superiori a metri tre.

Una parte del teatro è stata lasciata libera da passerelle fisse per essere utilizzata come zona teatrale, con soffitta di tipo teatrale e con possibilità di scorrimento di scene e quinte in « prima ».

Dalle passerelle fisse a quota m. 5,30 si scende a quota 3 mediante delle passerelle mobili a braccio snodato ed a scorrimento trasversale rispetto all'asse maggiore del teatro. Il braccio permette una rotazione del ponte mobile di 360°. Con tale disposizione possono venire realizzati dei ponti-luce con qualsiasi disposizione geometrica.

Questo per grandi linee lo Studio TV del Centro Sperimentale di Cinematografia. Descrizione sommaria di un impianto molto complesso, per la cui realizzazione sono state affrontate e risolte difficoltà di ogni genere.

Si tratta di una realizzazione tecnica e didattica di primo ordine di cui si gioveranno proficuamente coloro che aspirano a lavorare domani nel cinema e nella televisione.

La costruzione del Centro

di ANTONIO VALENTE

Una mattina del lontano giugno 1934 fui dal dott. Luigi Chiarini, allora Commissario della Scuola di recitazione presso l'Accademia di S. Cecilia, invitato a passare al suo ufficio: mi parlò subito con entusiasmo da neofita della costruzione di una scuola modello per l'insegnamento tecnico-artistico cinematografico, sollecitandomi lo studio e l'esecuzione del progetto di massima.

A quel tempo si affacciavano problemi di rinnovamento del teatro e più ancora del cinema, con conseguente necessità di formare nuovi e più larghi quadri di artisti, tecnici, addetti alla produzione, i quali potessero essere immessi già preparati nell'industria cinematografica.

Il tema era nuovo e veramente allettante per me. Avevo terminato allora i grandi teatri di posa di Tirrenia studiati, questi, con intendimenti strettamente tecnici e funzionali. Per la prima volta in Italia tali complessi potevano considerarsi anche dal punto di vista industriale: i vari reparti progettati secondo le proprie funzioni e il loro susseguirsi logico di lavorazione, distribuiti mediante collegamenti coperti e rispondenti a percorsi minimi essenziali, giacché il tempo, più che il denaro, nella lavorazione cinematografica è parametro funzionale del buon andamento dell'opera. Tecnicamente, poi, i teatri di posa furono muniti di attrezzature le più moderne, non ancora praticate da noi, idonee a far funzionare con rapidità le apparecchiature luministiche a mezzo di meccanismi cinematici elettro-meccanici, i quali davano la possibilità di risolvere una insperata economia di tempo, che arrivava a volte con punte sino al 40 per cento sui costi di lavorazione: ciò riscosse molto successo presso tutti i tecnici interessati al cinema, nonché presso quei tecnici stranieri che sin d'allora già vi convenivano frequentemente.

Infatti quei pochissimi stabilimenti cinematografici sorti a suo tempo a Roma e Torino sin da quando la « ripresa » si svolgeva a mezzo « luce naturale », resistevano ancora, beneficiando sempre di arrangiamenti tecnici o limitati ampliamenti volumetrici volta a volta loro apportati: soluzioni insufficienti queste, per non essere radicali, per cui i complessi, costretti in limiti planimetrici precostituiti, finivano per rilevare strutture occasionali o congestionate, affatto utili per un lavoro agile e rapido qual'è il cinema.

La « Cines », ad esempio, si trovava dietro le mura di S. Giovanni in un modesto appezzamento di terreno già dal 1905, per cui risultava allora lontana ed isolata dalla città, ma poi con il sopraggiungere dei primi fabbricati urbani questa fu stretta d'assedio e ben presto risultò impossibile apportare qualsiasi ampliamento od innovazione, quantunque si rendessero sempre più necessarie con lo sviluppo e la concorrenza ormai in atto. L'incendio del 1934 venne a proposito ed un opportuno decreto legge stabilì alla nuova « Cines » la dotazione di quindicimila metri quadrati di un'area extra-urbana al nono chilometro della via Tuscolana, onde potersi ampliamente rinnovare e costruire con criteri moderni e più industriali, preservata questa volta da rumori e da future invadenze di piano regolatore. Il progetto infatti, a sviluppo progressivo, prevedeva già la costruzione per 15 cine-teatri di posa e servizi ad essi proporzionalmente inerenti.

Allora la nuova « Cine-Città » come fu subito chiamata, sembrava fuori dal mondo e si rese necessario portare sin lì una linea tranviaria urbana nientemeno ad orario fisso, ché le vetture dirette a Frascati, pur percorrendo la via Tuscolana, ignoravano il nuovo complesso e non vi sostavano.

Quasi contemporaneamente, con altro decreto-legge, fu acquisito di fronte a Cine-Città altro terreno per la costruzione del Centro Sperimentale di Cinematografia, e di altro terreno accanto per l'Istituto Luce. Il lotto scelto da me, che ero il progettista del nuovo complesso del Centro, risultava tangenzialmente fuori della cinta urbana prevista dal nuovo Piano Regolatore di Roma: esso offriva un lato di 160 metri sulla via Tuscolana e 300 metri in profondità lungo il nuovo anello stradale allora in progetto.

La zona scelta si presentava sopraelevata di 6 o 7 metri rispetto al terreno circostante, ma nuda e senza neppure un arboscello; però la posizione sua dominante mi dava una segreta gioia di aver scelto

bene e già lo vedevo animarsi da vasti lineari manufatti collegati da patii e viali alberati in cui pini messi a dimora qua e là si sarebbero stagliati solennemente nel cielo e avrebbero inquadrato anche dal fondo, sull'orizzonte, la bruna corona dell'antico acquedotto romano.

* * *

Ma una prima delusione mi attendeva: alla consegna e alla verifica del piano parcellare mi accorsi che una breve zona segnata in rosso lo attraversava completamente come un cuneo appena ad un centinaio di metri dalla via Tuscolana. Che cosa era mai? Il terreno utilizzabile risultava ora appena un terzo della superficie necessariamente richiesta. Indagini subito condotte da me rivelarono che il terreno segnato in rosso era stato a suo tempo ipotecato dalle Ferrovie dello Stato per crearvi al momento opportuno un deposito in trincea per le carrozze reali. Sapevo per esperienza che le decisioni dell'allora Ministero delle Ferrovie finivano per essere *tabù,* non valevano neppure le ragioni consacrate da piani regolatori anche approvati, ma la mia speranza era solo nel persuadere i tecnici competenti nel far deviare la *zona rossa* più in alto possibile, fuori del terreno ormai assegnato al Cenrto per decreto. Ci riuscii infatti e debbo dire che dopo varî incontri con direttori ed ingegneri del Ministero delle Ferrovie, i quali, dapprima irremovibili, si mostrarono via via più comprensivi, per cui il « cuneo rosso » fu portato più a Nord, sì, ma non ci fu verso di riavere tutto il terreno. Esso subì una mutilazione di ben 60 metri in profondità: in sostanza invece di 300 metri ne riebbi 240, ma purtroppo debbo dire che dati i tempi in cui questa piccola battaglia burocratica si svolgeva, fu una vittoria riacquistare 140 metri!

Su questa zona, dunque alquanto ridotta, ma sempre abbastanza vasta, progettai il Centro Sperimentale di Cinematografia, il primo nel mondo come importanza ed efficienza.

Voglio dire che se anche allora vi siano state sporadiche scuole teatrali, queste si limitavano sempre alla sola branca di recitazione impartita a pochi allievi, servendosi spesso, come sedi, di piccoli teatri in disuso o di sale più o meno vaste. Mai però era stato sino allora creato un complesso costruttivo così vasto e complesso come il nostro Centro, che istituiva corsi completi per tutte le branche: tecniche, artistiche, di produzione, e che oltre all'insegnamento poteva dedicarsi attraverso i moderni laboratori, all'uopo istituiti, alle

ricerche ed alle esperienze necessarie per nuovi apporti tecnici interessanti a migliorare l'industria cinematografica. Ebbe infatti subito grande risonanza anche all'estero: immediatamente altre nazioni ci copiarono l'iniziativa e molte furono le visite meravigliate degli stranieri interessati.

Vollero visitarlo, vederlo in funzione, e debbo confessare che anche personalmente mi pervennero spesso richieste di foto, grafici del progetto, dall'Egitto, dalla Francia, dalla Rumenia, dalla Polonia.

Questo fu, al suo nascere, il battesimo più ambito del Centro Sperimentale di Cinematografia.

* * *

Il primo progetto redatto non comprendeva il Salone delle Conferenze ma la costruzione, arretrata sulla via Tuscolana, si apriva con un quadriportico sopraelevato, come lo richiedeva l'orografia del terreno: esso circondava un giardino fiorito e visibile dall'esterno, ai lati lo sbocco degli uffici, direzione, segreteria, ecc., le aule grandi di recitazione, quelle per i registi, i tecnici, gli scenografi, costumisti. Al piano di sotto, sala di danza e sala di scherma con doccie e spogliatoi, sala cinema per 200 posti, cabine di proiezione, sincronizzazione, salette di montaggio, ecc. Indietro, affacciantisi su di un secondo patio, camerini per le allieve attrici da un lato ed allievi attori dall'altro, muniti di ogni necessità di lavoro e di riposo, indi sale trucco, deposito costumi, attrezzi, ecc.; quindi due teatri di posa di dimensioni ridotte (metri 15 × 30 × 7), i quali avrebbero potuto servire contemporaneamente per 2 *troupes* di allievi. Quest'ultima soluzione fu oggetto di molte preoccupazioni, giustificate del resto, specie per i costi di esercizio a cui si sarebbe andati incontro per cui, durante una conferenza illustrativa che si volle tenere davanti ad una ristretta commissione qualificata, fu accettata la proposta di Blasetti, anch'esso presente, il quale consigliò, piuttosto che due piccoli teatri di posa, adibiti esclusivamente all'insegnamento, la costruzione di un grande unico teatro efficiente per qualsiasi produzione a carattere industriale, ove fossero immessi anche gli allievi. Ciò avrebbe permesso a questi entrare nel vivo della vita produttiva filmistica, venendo a contatto con produttori, registi e tecnici volta a volta succedutisi nelle varie lavorazioni presso il teatro del Centro.

Accettando questo nuovo indirizzo i progetti per i « reparti di

lavorazione » furono evidentemente variati ed un bel teatro di posa di prima grandezza fu costruito con tutti i crismi ed i canoni ad esso inerenti: dimensioni metri 50x25x15, soffittatura in capriate di ferro a sistema reticolare resistente a sollecitazioni supplementari oltre ai pesi propri e accidentali di ordine superiore ai ql. 2,5 mq. con 3 strade di scorrimento per le apparecchiature luministiche e di ripresa, 2 anelli di passerelle addossati alle pareti, passerelle di soffitta, 2 porte efficientemente sonorifiche appositamente studiate dall'Ing. Innamorati, docente di ripresa sonora, apribili a sezioni per eventuali riprese con l'esterno, una « buca » profonda 4 metri e di 100 metri quadrati di area, per ripresa sotterranea o subacquea, moderni quadri di distribuzione elettrica, dotati di ogni apparecchio di misurazione, riscaldamento e condizionamento ad aria, isolamento acustico a mezzo pannelli sonorifughi alle pareti e al soffitto: quest'ultimo per l'appunto costruito con doppio Perret e doppio isolamento, necessari a neutralizzare i rombi frequenti che scaturivano dai motori degli aerei nei vicini campi di aviazione militare allora esistenti nella zona. Questo teatro infatti, per essere stato costruito come lo dovrebbe essere ogni teatro di posa, oltre che dare nei suoi venticinque anni di lavoro i migliori risultati, ha dimostrato anche la sua valida resistenza alle bombe nemiche gettate nella zona durante l'incursione del '42.

Ma la migliore soddisfazione l'ebbi quando tre anni fa mi furono chiesti da alcuni tecnici cinematografici stranieri i calcoli di resistenza della soffittatura dei due teatri di posa del Centro, in quanto essi dovevano eseguire per *The Nun's Story* due scene eccezionali, grandi ognuna come ciascuno dei due teatri, e fin qui nulla di straordinario: ma tali scene dovevano, ad un certo momento, per esigenze di « ripresa », essere isolate da terra, restando così sospese alla soffittatura di ferro per tutta la loro lunghezza, 300 mq. circa di scena pesante lavorata su telai con tutti i pesi, oltre il proprio, anche ad esse sovrastanti: apparecchi d'illuminazione, elettricisti, ecc. I calcoli soddisfecero pienamente ed il film fu infatti girato nei teatri di posa del Centro.

Tale episodio è valso però, ed in ciò la mia personale soddisfazione, a far decidere una grande società cinematografica italiana a costruire ancora due nuovi teatri di posa con gli stessi criteri funzionali dei nostri.

Io, da parte mia, ho sempre introdotto questi sistemi calcolati

per sollecitazioni a tensioni statiche e cinematiche applicate alle soffittature dell'ordine superiore ai 2 mq. (all'estero sono in uso del resto comunemente in tutti i teatri di posa) quando ho progettato stabilimenti cinematografici, non solo, ma ho cercato sempre di divulgare il sistema con scritti, conferenze, e nelle mie lezioni ordinarie e straordinarie, quando sono stato chiamato ad illustrare il problema anche ai giovani laureandi in Architettura o Ingegneria. Ho infatti la speranza che i giovani architetti comprendano questo importante problema, e lo risolvano *così come modernamente dev'essere* nelle progettazioni di nuovi impianti per cine-teatri di posa.

* * *

Unitamente al grande teatro di posa, per le esercitazioni di carattere scolastico, ove potessero, durante l'anno esercitarsi a loro agio gli allievi, si adattò a piccolo teatro di posa un locale posteriore al primo, ma questo essendo di circa 150 mq. risultò troppo limitato in verità, anche per gli spazi « liberi » occorrenti agli allievi in ascolto. Mi adoperai molto a poterlo maggiorare almeno nelle sue dimensioni, specie per la quota di copertura e dotarlo così di soffittatura portante, ma purtroppo le limitate assegnazioni di certe materie prime basilari: ferro, cemento, ecc. (si era in periodo di autarchia) non mi permisero tali variazioni.

Si poté realizzare, con soddisfazione di tutti noi del Centro, poiché il progetto ci stava molto a cuore, solo nel 1945, e per una insperata combinazione.

La casa di produzione « Universalia » (che aveva allora in gestione il nostro grande teatro di posa) e il cui presidente per nostra fortuna era già stato allievo del Centro, necessitando ancora di un altro teatro gemello chiese ed ottenne dal Centro di costruirlo a sue spese sul terreno restato libero, ma a condizione che costruisse inoltre, a beneficio della scuola, un nuovo ed efficiente piccolo teatro di posa. Rielaborai nuovamente il progetto d'insieme per cui in ultima soluzione il Centro venne ad essere dotato oltre che di due grandi moderni teatri di posa, completi di tutti i servizi propri, anche di un piccolo teatro di posa della dimensione, questa volta di m. 24x16x7, dotato pur esso di passerella perimetrale, soffittatura portante con strada di scorrimento pronte all'uso e tutto il necessario per eseguirvi quaalsiasi tipo di ripresa ottico-sonora. Ricordo ancora con quale godimento assistei, durante l'esecuzione dei lavori, all'abbattimento

una dietro l'altra delle pareti e dell'inutilizzabile sotto-copertura eseguito, per celerità, a mezzo paranchi. Ad ogni modo il tempo aveva lavorato per il Centro e per la mia rivincita.

* * *

Il nuovo teatro di posa che si allineò con il vecchio, lungo l'asse longitudinale, potei realizzarlo con intendimenti ancora più moderni di quelli già introdotti nei precedenti teatri.

Si era nel periodo dell'immediato dopoguerra, in cui scarseggiavano ancora certi importanti materiali d'isolamento, ma per caso, tra le montagne di materiali in vendita, riversate a Napoli dalle truppe americane, potei scovare un grosso quantitativo di pannelli isolanti da 4 cm. di spessore, costituiti da strati alternati di pura lana di Australia e strati plastici gelatinosi i quali servivano, rivestendone internamente i carri armati, a neutralizzare i dannosi effetti fisiologici sui carristi, originati dagli scoppi delle bombe anticarro. Risultavano infatti all'analisi capaci di un assorbimento di circa 25 decibels, superiore dunque, rapportato allo spessore del pannello, a qualsiasi altro materiale già esistente in commercio. Ciò mi dette la possibilità di realizzare un tipo di teatro di posa ad aperture perimetriche tali da permettere le più ampie combinazioni scenografiche di «ripresa» con l'esterno. A questa nuova caratteristica potei ancora aggiungere, data la felice ubicazione dei due teatri, lo sfruttamento massimo di «ripresa totale» o in «carrello veloce» abbinando i due teatri insieme con un teatro unico di 102 metri di lunghezza, ossia: m. 50 del vecchio teatro + 48 metri del nuovo + 4 metri della zona neutra d'isolamento esistente tra loro. Infatti con questa possibilità è stata creata proprio di recente la scena della strada nel film *La garçonnière,* regista Giuseppe De Santis e architetto Scotti, ex-allievi ambedue del nostro Centro.

Avendo precedentemente costruito un vano di apertura di m. 11 di lato per m. 9 di altezza sul lato corto del nuovo teatro, è stato possibile poi ritamponare la stessa apertura mediante pannelli di legno doppio fondo con l'isolante suddetto americano. Questi, dalle misure di m. 3 di altezza per 1 di lunghezza e di cm. 7 di spessore, sono abbinabili tra loro ad incastro e possono quindi creare qualsiasi apertura entro l'area di m. 11 per 9.

Le altre tre pareti del teatro, avendo appositamente strutture architravate in cemento armato sino a 6 metri di altezza, con inte-

rassi da 4 metri tra pilastro e pilastro, vengono anch'esse tamponate da suddetti pannelli a sezioni sempre delle misure standard già dette (ciò ovviamente per facilitare il lavoro di montaggio e smontaggio). Questa struttura mobile permette le più svariate scenografie di vasti ambienti: regali saloni, templi comunicanti con l'esterno ove possa disporsi con piazze strade giardini aree vastissime a disposizione della «ripresa» diretta che mai diversamente potrebbero risultare. I pilastri di sostegno del teatro essendo di dimensioni piccole (cm. 40 per 40) possono essere sempre cammuffati secondo sistemi di lavorazione scenografica a colonne, pilastri, lesene, ecc. in stile dell'ambiente richiesto dal film. A questo si aggiunge a completamento della attrezzatura tecnica una copertura resistente a sollecitazioni dell'ordine di circa 2,5 ql.-mq. e questa volta suddivise in vie di scorrimento longitudinali con interasse da 60 cm. Su queste strade a loro volta scorrono buon numero di paranchi, ai quali vengono appesi i ponti aerei a cui sono fissati gli apparecchi illuminanti; a loro volta mediante scorrimento simultaneo dei paranchi in soffitta tali ponti già combinati possono essere spostati a piacimento su nuove altre scene disposte sul piano del teatro, magari aggiungendo o togliendo a questi, secondo occorrenza, altri elementi, ponti luce. Tutto ciò entro lo spazio di pochi minuti, con il vantaggio economico che si può immaginare.

Così vorremmo, noi tecnici, fossero le attrezzature interne di ogni cine-teatro di posa. Anche se inizialmente costose d'impianto risultano poi nell'esercizio, oltre che pratiche ed efficienti, anche sommamente economiche.

La Cineteca Nazionale

La Cineteca Nazionale fu istituita con legge 29 dicembre 1949 n. 958. L'art. 33 della legge, contenente disposizioni riguardanti la cinematografia, fa obbligo ai produttori italiani di depositare una copia dei film da essi prodotti nella Cineteca Nazionale istituita presso il Centro Sperimentale di Cinematografia.

La Cineteca esisteva di fatto anche prima che di essa si facesse menzione nella legge ricordata. L'archivio cinematografico del Centro creato con prevalenti compiti ausiliari per l'insegnamento della storia del cinema nell'interno della scuola, possedeva infatti prima dell'occupazione tedesca, e cioè fino al settembre 1943, 348 film di cui 130 a soggetto, 44 documentari, 2 negativi, 6 a formato ridotto, 166 provenienti da case americane e ricevuti in deposito.

Il 31 ottobre 1943 i film della Cineteca vennero requisiti dalle autorità militari tedesche e trasportati in Germania. Dalla requisizione fu salvata soltanto una piccola parte dei film (tra cui *Cabiria*) conservata in un'intercapedine dell'edificio a cura di un guardiano dell'istituto. Dei film trasportati in Germania (tra cui *Sperduti nel buio*), nonostante le ricerche accurate effettuate dai responsabili del Centro, non è stato possibile finora il recupero.

Con la riapertura e la ripresa del funzionamento del Centro Sperimentale, tornato alle autorità italiane, la Cineteca cercò di raggiungere una rinnovata consistenza patrimoniale, racimolando, con ritmo sempre più frequente, singoli film e piccoli gruppi di pellicole. Al 30 giugno 1949 essa aveva 70 film a soggetto e 114 documentari Luce in deposito, per un totale di 184 titoli, di cui soltanto 35 a residuo della vecchia Cineteca.

Dopo la legge 1949 la Cineteca Nazionale assunse un particolare sviluppo, in relazione ai mezzi forniti dalla Direzione Generale dello

Spettacolo per l'incremento del patrimonio filmistico e per l'obbligo fatto ai produttori italiani di depositare una copia dei loro film. Per l'aumento costante di questo patrimonio si rese necessaria la costruzione di cellari, costruiti ai margini dell'area del Centro, poi presi a modello da altri archivi del film stranieri. Il primo gruppo di cellari sorse nel 1951-52 con una capacità totale per la conservazione di 10.000 Kg. di pellicola, suddivisa in 10 cellari di 40 celle ciascuno. Nell'anno 1953-54 sorse il secondo gruppo di cellari, per un totale di 400 celle, e nel 1957 un terzo gruppo (400 celle).

L'azione di reperimento di film svolta dal Centro Sperimentale, sotto l'impulso della direzione, dette presto buoni frutti. Si trovarono vecchie pellicole presso magazzini inesplorati, se ne ottennero dagli esercenti, dalle dogane presso cui giacevano da tempo inutilizzate, da depositi ferroviari dove erano rimaste senza che da anni alcuno le reclamasse. Si acquistarono film sia in Italia che all'estero con una media di 150-200 film all'anno, e si ricevettero in deposito decine di film da produttori italiani e centinaia di film da taluni enti come l'E.N.I.C., che trasferì al Centro tutto il suo archivio. Furono acquistate per il museo della Cineteca e per la Fototeca varie macchine da proiezione o da ripresa, fra cui una autentica Lumière, e copioso materiale fotografico e pubblicitario. Il necessario lavoro di selezione e identificazione dei film della Cineteca fu svolto, in particolare, dal dott. Fausto Montesani, Conservatore della Cineteca. Anche i contatti con i dirigenti delle cineteche straniere consorelle, in seno alla F.I.A.F. (Federazione Internazionale Archivi del Film) di cui la Cineteca del Centro è membro effettivo, furono intensificati, offrendo l'occasione di scambi. Altri film si ricevettero in dono da autorità governative straniere.

Attraverso gli acquisti, gli scambi, le donazioni spontanee o sollecitate, i piccoli depositi di produzioni indipendenti o in liquidazione, la Cineteca ha incamerato complessivamente oltre due migliaia di film, talché la sua consistenza patrimoniale, al momento attuale, è di oltre quattromila titoli. Il calcolo è basato esclusivamente sui titoli, perché di numerosi film la Cineteca possiede una copia originale dell'epoca, un negativo controtipo, una copia positiva d'uso e in certi casi un negativo originale, un lavander o un duplicante e più copie positive. Di tutto questo materiale la Cineteca, attraverso il proprio personale, compie periodiche revisioni, anche per i prestiti ef-

fettuati ai Circoli del Cinema e per la attività culturale che il Centro svolge in Italia e all'estero.

I film vengono conservati in apposite scatole di alluminio, espressamente fabbricate, ad evitare la formazione di ossidi, e sono avvolti in fogli di carta paraffinata con al centro un sacchetto contenente canfora. Ogni film viene inventariato e catalogato negli appositi schedari, nei quali vengono riportate, su schede singole, tutte le notizie atte a identificare il film: autori, attori, casa, anno di produzione, nonché natura della copia (originale, doppiata, negativo, lavander, positivo, etc.) e lo stato di conservazione.

Le attribuzioni peculiari di una cineteca sono di conservare i film e farli conoscere agli studiosi e ai professionisti del cinema. Esse comportano, oltre i ricordati problemi di conservazione e revisione periodica, anche tutto un lavoro complesso di spedizione ai circoli ed organizzazioni culturali che facciano richiesta dei particolari programmi messi dalla Cineteca a loro disposizione e che sono oggi oltre cento. I passaggi annui di tali programmi salgono ad oltre 260. Ma la visione di film è concessa, presso il Centro Sperimentale, anche agli studiosi che vogliano documentarsi.

Le Cineteche, non potendo approfondire le proprie ricerche in tutti i settori, svolgono per lo più il proprio lavoro in un determinato settore specializzato. La Cineteca Nazionale, ad esempio, raccoglie ed arricchisce il proprio patrimonio soprattutto in riferimento alla produzione italiana, e particolarmente a quella del periodo del sonoro, pur avendo anche molte pellicole del periodo muto.

Non è possibile una elencazione completa dei film conservati negli archivi della Cineteca Nazionale, anche per le continue accessioni; però vi figurano la maggior parte dei classici italiani e stranieri. Il materiale italiano, naturalmente, vi occupa un posto prevalente, tanto che è stato possibile compiere un compendio di vasto respiro, su iniziativa della Direzione Generale dello Spettacolo, con i primi due capitoli della *Antologia del Cinema Italiano,* realizzati in collaborazione con la Cineteca Italiana di Milano, ai quali seguirà presto un terzo capitolo consacrato al *Neorealismo.* L'opera vuol segnare il cammino del cinema italiano dalle origini ai nostri giorni: una corsa nel tempo, a volte costretta in certi limiti di sintesi ed anche di incompletezza, per il mancato rinvenimento di certe opere di interesse primario, con la quale tuttavia il Centro si è proposto di valorizzare il contributo, non sempre posto nella giusta luce, che

la cinematografia italiana ha dato al progredire di questa suggestiva esperienza umana.

Il primo capitolo — curato da Antonio Petrucci — è dedicato al 1896-1926, cioè al periodo che va dalle origini all'avvento del sonoro. Il secondo capitolo — a cura di Fausto Montesanti — riguarda il cinema italiano fino alla seconda guerra mondiale; il terzo, il periodo del dopoguerra. Della antologia sono state preparate diverse edizioni, con commento rispettivamente in lingua francese, inglese, tedesca, spagnola, affinché possano circolare in ogni parte del mondo e alimentare l'interesse già vivo che ovunque esiste verso la nostra cinematografia. Sono state anche stampate copie in sedici millimetri, allo scopo di assicurare una distribuzione capillare.

Lo scopo che il Centro si è proposto di raggiungere non è soltanto quello della documentazione a carattere informativo e divulgativo, nella speranza che un primo contatto o una più approfondita conoscenza di opere cinematografiche di incontestabile interesse culturale possa contribuire ad orientare vasti strati di pubblico verso una migliore valutazione dei caratteri estetici del film; ma anche quello di mettere tutti gli spettatori, e in particolare i giovani, in condizione di conoscere, sia pure sinteticamente, le opere più significative del passato.

I due primi capitoli della *Antologia, Il film muto (1896-1926)* e *Il film sonoro (1929-1943)* sono stati già proiettati presso molti Circoli del Cinema italiani e su iniziativa di diversi Istituti Italiani di Cultura all'estero, ottenendo ovunque grande successo. La Cineteca ne ha stampato più copie per darne la maggior diffusione possibile, come pure ha messo in distribuzione per i Circoli altri cento programmi, in gran parte dedicati al cinema italiano. Sono stati quindi fatti circolare, presso i vari organismi culturali, i capolavori del « muto » *Cabiria* di Pastrone e *Assunta Spina* di Serena, i film di Guazzoni (*Fabiola*), i primi film sonorizzati e sonori (*Rotaie* di Camerini, *Canzone dell'amore* di Righelli, *Rubacuori* di Brignone, l'antologia *Petrolini*) e quindi *Terra madre, Palio* e *1860* di Blasetti, *Figaro e la sua gran giornata, Gli uomini che mascalzoni, Il cappello a tre punte* di Camerini, *Acciaio* di Ruttmann, *O la borsa o la vita!* di Bragaglia, *La segretaria privata* e *Cavalleria* di Alessandrini, *Lo squadrone bianco* di Genina, *Il fu Mattia Pascal* di Chenal, *Scipione l'Africano* di Gallone, e così via tutte le maggiori opere dei nostri

migliori registi, fino a *Roma città aperta* e *Paisà* di Rossellini e *Sciuscià* di De Sica.

Ma la Cineteca è ricca anche di molte altre opere, specialmente del periodo muto, francesi, tedesche, svedesi, americane russe, britanniche, ottenute attraverso l'interessamento di Cineteche straniere e col consenso dei detentori dei diritti.

Insieme ai film la Cineteca ha fornito, in molti casi, anche materiale informativo, dispense, stampati, documenti, onde permettere ai circoli e alle associazioni di dare ai loro associati i necessari sussidi culturali.

M. V.

Documentazione

I film italiani presso la Cineteca

Degli oltre quattromila film raccolti nel suo archivio, la Cineteca Nazionale ha messo in distribuzione 125 *film, raggruppati in* 105 *programmi di varia durata, ma sufficienti a coprire ciascuno una proiezione. I film vengono concessi ai Circoli del cinema per prenotazione.*

Riportiamo a titolo indicativo la parte prima del catalogo dei film messi in distribuzione per l'anno 1960-61, *dedicata ai programmi italiani*:

1. Cabiria (1914) di Piero Fosco (Giovanni Pastrone) - 9 bobine (mt. 2.544) - M.
2. Mariute (1918) di Gustavo Serena - 2 bobine (mt. 563) - M.
   Assunta Spina (1915) di Gustavo Serena - 5 bobine (mt. 1.284) - M.
3. Fabiola (1918) di Enrico Guazzoni - 10 bobine (mt. 2.168) - M.
4. Nerone (1909) - riduzione: Arrigo Frusta - 1 bobina (mt. 240) - M.
   Il piccolo cerinaio (1914) di Augusto Genina - 1 bobina (mt. 373) - M.
   Il delitto della piccina (1922-23) di A. Arias - 3 bobine (mt. 831).
5. Gli ultimi giorni di Pompei o Pioggia di fuoco (1926) di Amleto Palermi e Carmine Gallone - 7 bobine (mt. 1.727).
6. Antologia del cinema italiano - 1° capitolo: *Il film muto* (1896-1926) a cura di Antonio Petrucci - 1° tempo: 9 bobine (mt. 2.615).
7. Antologia del cinema italiano - 1° capitolo: *Il film muto* (1896-1926) - 2° tempo: 6 bobine (mt. 1.565).
8. Rotaie (1929) di Mario Camerini - 7 bobine - ediz. sonorizzata (mt. 1.956).
9. La canzone dell'amore (1930) di Gennaro Righelli - Selezione: 2 bobine (mt. 678).
   Rubacuori (1930) di Guido Brignone - 7 bobine (mt. 1.691).
10. Petrolini, antologia comprendente: *Il medico per forza* (1930) di Carlo Campogalliani; *Nerone* (1930) di Alessandro Blasetti - 8 bobine (mt. 1.745).
11. Terra madre (1930) di Alessandro Blasetti - 10 bobine.
12. Figaro e la sua gran giornata (1931) di Mario Camerini - 9 bobine.
13. La segretaria privata (1931) di Goffredo Alessandrini - 8 bobine.
14. Palio (1932) di Alessandro Blasetti - 10 bobine (mt. 2.452).
15. Gli uomini che mascalzoni! (1932) di Mario Camerini - 7 bobine.
16. T'amerò sempre (1933) di Mario Camerini - 8 bobine (mt. 2.037) - edizione italiana, con sottotitoli in spagnolo.
17. O la borsa o la vita! (1933) di C.L. Bragaglia - 8 bobine (mt. 1.821).

18. ACCIAIO (1933) di Walter Ruttmann - 8 bobine (mt. 1.840).
19. *1860* (1933) di Alessandro Blasetti - 8 bobine (mt. 2.040).
20. CANTIERI DELL'ADRIATICO (documentario) 1933 di Umberto Barbaro - 1 bobina (mt. 291).
    SECONDA B (1934) di Goffredo Alessandrini - 7 bobine (mt. 1.919).
21. IL CAPPELLO A TRE PUNTE (1934) di Mario Camerini - 8 bobine (mt. 1.621).
22. LO SQUADRONE BIANCO (1936) di Augusto Genina - 9 bobine (mt. 2.685).
22. IL FU MATTIA PASCAL (1937) di Pierre Chenal - 9 bobine (mt. 2.669).
24. SCIPIONE L'AFRICANO (1937) di Carmine Gallone - 13 bobine (mt. 3.061).
25. IL SIGNOR MAX (1937) di Mario Camerini - 9 bobine.
26. CAVALLERIA RUSTICANA (1939) di Amleto Palermi - 10 bobine.
27. CENTOMILA DOLLARI (1940) di Mario Camerini - 9 bobine.
28. UNA ROMANTICA AVVENTURA (1940) di Mario Camerini - 9 bobine.
29. LA CORONA DI FERRO (1941) di Alessandro Blasetti - 12 bobine.
30. FARI NELLA NEBBIA (1941) di Gianni Franciolini - 9 bobine.
31. LA CENA DELLE BEFFE (1941) di Alessandro Blasetti - 9 bobine.
32. SE NON SON MATTI NON LI VOGLIAMO (1941) di Esodo Pratelli - 11 bobine.
33. LA NAVE BIANCA (1941) di Roberto Rossellini - 9 bobine.
34. GELOSIA (1942) di F.M. Poggioli - 9 bobine.
35. STASERA NIENTE DI NUOVO (1942) di Mario Mattoli - 10 bobine.
36. HARLEM O KNOCK-OUT (1943) di Carmine Gallone - 11 bobine.
37. ANTOLOGIA DEL CINEMA ITALIANO - 2° capitolo: *Il film sonoro* (1929-1943) a cura di Fausto Montesanti - 1° tempo: 8 bobine (mt. 2.240).
38. ANTOLOGIA DEL CINEMA ITALIANO - 2° capitolo: *Il film sonoro* (1929-1943) - 2° tempo: 10 bobine (mt. 2.972).
39. ROMA CITTÀ APERTA (1945) di Roberto Rossellini - 10 bobine (mt. 2.807).
40. SCIUSCIÀ (1946) di Vittorio De Sica - 10 bobine (mt. 2.496).
41. PAISÀ (1946) di Roberto Rossellini - 15 bobine.

Bibliografia delle edizioni
del "Centro Sperimentale di Cinematografia" e di "Bianco e Nero"

Saggi e studi

1937-1943

Barbaro Umberto: *Film, soggetto e sceneggiatura,* 1939, pp. 174, ill.
Capitani Ugo: *Il film nel diritto d'autore,* 1943, pp. 424.
Cauda Ernesto: *Il cinema a colori,* 1938, pp. 116, con 10 tav.
Chiarini Luigi: *Cinque capitoli sul film,* 1941, pp. 146, con 31 tav.
Chiarini Luigi e Barbaro Umberto: *L'attore, saggio di antologia critica,* 1938.

Chiarini Luigi e Barbaro Umberto: *Problemi del film,* 1939, *pp.* 182.
Innamorati Libero e Uccello Paolo: *La registrazione del suono,* 1939, pp. 330 con 270 ill.
Ottavi Nino: *L'industria cinematografica e la sua organizzazione,* 1940, pp. 268.
Pasinetti Francesco: *Storia del cinema dalle origini ad oggi,* 1939, pp. 456.
Pudovkin Vsevolod: *L'attore nel film,* 1939, pp. 132, a cura di Umberto Barbaro.
Spottiswood R.J.: *Grammatica del film,* 1940, pp. 160.

Sceneggiature

Chiarini Luigi: *La bella addormentata* (Bianco e Nero, 1942, n. 9).
Chiarini Luigi: *Via delle cinque lune* (Bianco e Nero, 1942, n. 5-6-7).
Feyder, Zimmer, Spaak: *La Kermesse eroica* (Bianco e Nero, 1937, n. 2).
Poggioli F.M.: *Gelosia* (Bianco e Nero, 1943, n. 2-3, a cura di Mario Verdone).

Saggi e studi

1947-1960

Ayfre Amédée: *Problemi estetici del cinema religioso,* 1953, pp. 206.
Barbaro Umberto: *Soggetto e sceneggiatura,* 1947, pp. 144.
Brosio Valentino: *Manuale del produttore del film,* 1956, pp. VIII-232.
Chiarini Luigi: *Il film nei problemi dell'arte,* 1949, pp. 196.
Chiarini Luigi e Barbaro Umberto: *L'arte dell'attore,* 1950, pp. 334.
Chiarini Luigi: *Panorama del cinema contemporaneo,* 1957, pp. 640 con 16 ill.
D'Alessandro Angelo: *Lo spettacolo televisivo,* 1957, pp. 360 con 360 tav.
Eisner H. Lotte: *Lo schermo demoniaco,* 1955, pp. 172 con 89 ill., a cura di Mario Verdone.
Epstein Jean: *Spirito del cinema,* 1956, pp. 208 con 36 ill.
Field Mary: *La produzione del film per ragazzi in Gran Bretagna,* 1952, pp. 186, a cura di Mario Verdone.
Golovnia Anatoly: *La luce nell'arte dell'operatore,* 1951, pp. 286, con 51 ill. traduzione di Umberto Barbaro e P. Zveteremich.
Grierson John: *Documentario e realtà,* 1950, pp. 264, a cura di Fernaldo Di Giammatteo.
Gromo Mario: *Film visti,* 1957, pp. 604.
Idestam-Almquist Bengt: *Dramma e rinascita del cinema svedese,* 1954, pp. XII-280 con 43 ill., a cura di Mario Verdone.
Lawson John Howard: *Teoria e tecnica della sceneggiatura,* 1951, pp. 358.
Manvell Roger e Huntley John: *Tecnica della musica nel film,* 1959, pp. 324.
Marchi V., Cincotti G. e F. Montesanti: *La scenografia cinematografica in Italia,* 1955, pp. 64 con 64 ill.
Masumara Yasuzu: *Cinema giapponese,* 1953, pp. 68 con 54 ill. fuori testo.
May Renato: *L'avventura del film. Immagini, suono, colore,* 1952, pp. 206.
Pudovkin Vsevolod: *L'attore nel film,* 1947, pp. 110, traduzione a cura di Umberto Barbaro.

Pudovkin Vsevolod: *Film e fonofilm,* 1950, pp. 212, traduzione, prefazione e note di Umberto Barbaro.
Rognoni Luigi: *Cinema muto,* 1952, pp. 240.
Solaroli Libero: *Come si organizza un film,* 1951, pp. 200.
Verdone Mario: *Gli intellettuali e il cinema,* 1952, pp. 260.
Vivié Jean: *Cinema e televisione a colori,* 1957, pp. XX-212 con 19 tav.
Il colore nel cinema, 1952, pp. 235 con 8 tav. f.t., a cura di G. Cincotti.
Von Stroheim, 1959, pp. 156, ill., a cura di Giulio C. Castello.
Venezia 1932-1939, 1959, pp. 260, a cura di Giulio C. Castello e Claudio Bertieri.

Sceneggiature

Chaplin Charlie: *Luci della ribalta,* 1953, pp. 124 con 64 ill., a cura di Fausto Montesanti.
Clair René: *Il silenzio è d'oro,* 1953, pp. 104 con 15 ill., a cura di Mario Verdone.
Clair René: *Le grandi manovre,* 1956, pp. 128 con 40 ill.
Dreyer Carl Theodor: *La parola* (Ordet), 1956, pp. 80 con 72 ill.
Fellini Federico: *La strada,* 1955, pp. 180 con 64 ill.
Visconti Luchino: *La terra trema,* 1952, pp. 108 con 12 ill., a cura di Fausto Montesanti.
Wilder Billy: *Viale del tramonto,* 1953, pp. 108, con 12 ill.

Ricerche e documentazione

Barducci Italo: *Apparecchiature elettroacustiche per la tecnica della registrazione del suono,* 1954, pp. 64.
Cambi Enzo: *Meccanismi per il trascinamento della pellicola nella registrazione e nella riproduzione,* 1954, pp. 36.
Parolini Gino: *Problemi di acustica ambientale riguardanti la tecnica cinematografica,* 1953, pp. 88.
Pinna Luca, MacLean Malcom, Guidacci Margherita: *Due anni col pubblico cinematografico,* Ricerche ed esperienze, 1958, pp. XVI-172.
L'attore dal teatro al cinema e alla televisione, 1959, pp. 186.
Il problema dell'immissione nella produzione professionale degli allievi diplomati dalle scuole di cinema e di T.V., 1956, pp. 242.
Le tecniche del cinema per il grande schermo e la stereofonia, 1956 (Atti del II° colloquio internaz. di tecnica cinematografica).

Collana testi di insegnàmento

Appierto Antonio: *Appunti di sensitometria,* 1957, pp. 79.
Castello Giulio Cesare: *Storia del cinema,* vol. I, 1958, pp. 123.
Giurgola Giovanni: *Elementi amministrativi,* 1957, pp. 152.
Lolli Franco: *Note sul barocco,* 1957, pp. 82.
Massimo Leone: *Breve storia della musica occidentale,* 1957, pp. 682.
Marchi Virgilio: *Note sulla scenografia,* 1957, pp. 127.

Perbellini Dina: *La dizione,* 1957, pp. 96.
Prioreschi Lamberto: *Note di fotochimica,* 1957, pp. 131.

Quaderni della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia pubblicati in collaborazione con "Bianco e Nero„

Il film nel dopoguerra 1945-1949, 1949, pp. 270.
Le belle arti e il film, 1950, pp. 124 con 21 ill.
La musica nel film, 1950, pp. 148.
La moda e il costume nel film, 1950, pp. 128 con 24 ill.
Carné-Vidor-Garbo, 1951, pp. 72 con 83 ill.

Filmlexicon degli autori e delle opere

Sono stati pubblicati i volumi 1° (A-C), 2° (D-G), 3° (H-L). E' in corso di stampa il volume 4° (M-N). Seguiranno i volumi 5° e 6°, già redazionalmente completi e che esauriranno l'opera per la parte riguardante gli autori, ospitando anche una sezione « aggiornamenti ».

E' in fase di preparazione il Filmlexicon delle opere che presumibilmente si esaurirà in tre volumi.

Indici generali dell'annata 1960